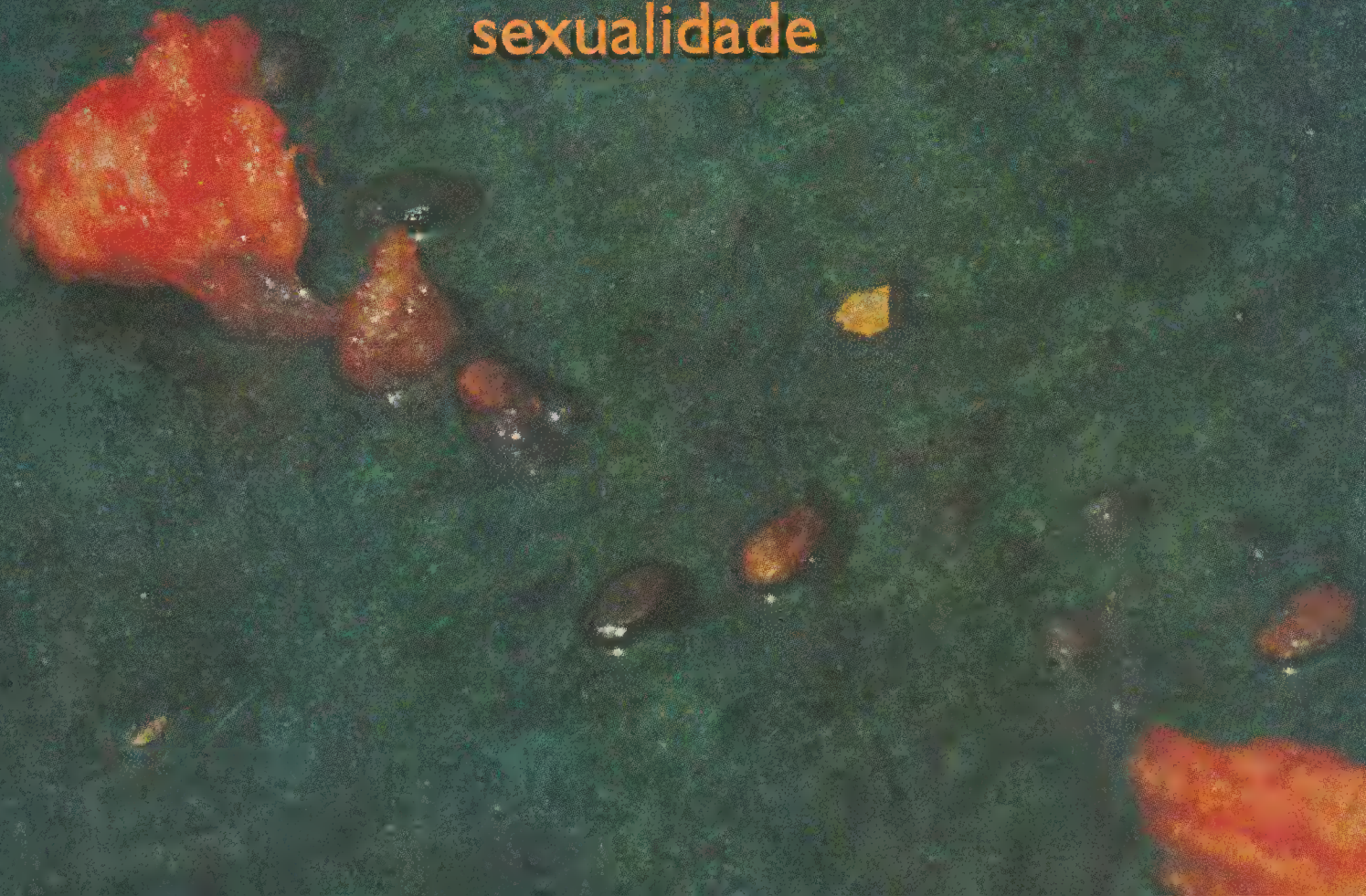
item-4

revista de arte - novembro 1996

sexualidade

item-4

Item
revista de arte nº4
novembro de 1996, Rio de Janeiro

"(...) em toda parte uma transexualidade microscópica, que faz com que a mulher contenha tantos homens como o homem, e o homem, mulheres, capazes de entrar uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer o amor não é só fazer um, nem mesmo dois, mas fazer cem mil. É isso; as máquinas desejantes ou o sexo não humano: nem um nem mesmo dois sexos, mas n... sexos."

(Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*)

Dedicar **item-4** ao tema **sexualidade**, através das diferentes visões de psicanalistas, antropólogos, escritores, jornalistas e artistas plásticos, é tornar públicos alguns dos aspectos mais singulares desta discussão, que atravessa a todos nós. Em dezesseis textos, o leitor encontrará relatos de experiências pessoais, análises de comportamento, ensaios de fundo antropológico ou psicanalítico, textos sobre arte contemporânea, artigos jornalísticos, páginas de literatura e poesia: Suely Rolnik, Márcia Fortes, Antonio Manuel, João Silvério Trevisan, Suzy Capó, Ana Accioly, Janice Caiafa, Regina Müller, Gilberto de Abreu, Mário Jardim, Aimberê Cesar, Jane Galvão, Sergio Bessa, Ivens Machado, José Agrippino de Paula e MD Magno são os colaboradores.

Desta vez dedicamos a seção **dois pontos** a um único artigo, a longa entrevista que Cecilia Cotrim e Glória Ferreira realizaram com a crítica de arte francesa Catherine Millet, também responsável pela edição da revista *Art press*.

Os artistas plásticos Marcos Chaves e Iran do Espírito Santo são nossos convidados para estas **conversações** realizando um inusitado diálogo visual via fax.

Nas **páginas centrais**, como em grande parte de seu trabalho, Tunga apresenta o corpo feminino como campo expressivo da sensualidade, canalizando os fluxos de energia e imprimindo poesia em sua passagem.

item agradece aos colaboradores e patrocinadores, bem como ao interesse e apoio de todos aqueles que têm nos ajudado nos locais por onde até agora levamos a revista: Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte e Vitória. Esperamos poder contar, em breve, com uma edição bilíngüe, expandindo, desta forma, nossas possibilidades de ação.

os editores

sexualidade

editores
Eduardo Coimbra
Ricardo Basbaum

jornalista responsável
Monique Loureiro Matni
RG 19.160

projeto gráfico
João Modé

marketing
Beatriz Caiado
(021) 266 4704

correspondência
caixa postal 33188
cep 22442-970
Rio de Janeiro - RJ

agradecimentos
Carla Guagliardi, Brígida Baltar, Dudu Candelot, Naila Rachid, Vicente de Mello, Tempo Glauber, Museu do Índio, Marco Rodrigues, Johnny Boy, Franklin Pedroso, Sérgio Basbaum, Sonia Labouriau, João Vargas, Delcir da Costa, Rosângela Rennó, Alexandre Antunes e Helmut Batista.

capa e contracapa
Nobuyoshi Araki, fotografias do livro *Colorscapes*, publicado por Magazine House, 1991.

A citação de Gilles Deleuze e Félix Guattari no editorial foi retirada do livro *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Georges Lamazière, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p.374 (original francês, Paris, Minuit, 1972)

errata
em **item-3**, na pág. 20, onde se lê "...jardineiro de ligações budistas...", leia-se "...jardineiro de lições budistas..."; na pág. 23, onde se lê "Sustentando o novo", leia-se "Sucateando o novo".

tiragem 2.000 fotolito **Imagecolor** impressão **Imprinta**

2:

entrevista com **Catherine Millet**
por **Cecilia Cotrim** e **Glória Ferreira** 06
historiadoras da arte

Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros — **Suely Rolnik** 16
psicanalista e professora

Let's Talk About Sex Baby — **Márcia Fortes** 21
escritora e curadora

O Corpo É A Obra — **Antonio Manuel** 30
artista plástico

Deus e o Diabo na Terra do Sol: Uma Epopéia da Crise Masculina — **João Silvério Trevisan** 34
escritor, roteirista e cineasta

Sex Is Beautiful — **Suzy Capó** 41
jornalista

O Desejo de Haver Desejo — **Ana Accioly** 44
psicanalista

Livro da Paixão — **Janice Caiafa** 49
poetisa e antropóloga

Relações Interétnicas, Fricção Erótica e Ficção Romântica — **Regina Müller** 60
antropóloga

O "Novo" Sexismo — **Gilberto de Abreu** 64
jornalista

Le Trottoir ou le Tourisme Noir — **Mario Jardim** 68
antropólogo

Zen Nudismo — **Aimberê Cesar** 72
performer e videomaker

Sexualidade em Tempos de AIDS — **Jane Galvão** 74
antropóloga

X-Rated — **Sergio Bessa** 79
artista plástico

Vestir Fantasias e Desejos — **Ivens Machado** 84
artista plástico

Eu e Ela Estávamos Ali Encostados na Parede — **José Agrippino de Paula** 86
escritor

Aimée Sélamor — **MD Magno** 90
psicanalista e professor

sexualidade

Marcos Chaves e **Iran do Espírito Santo** 99
artistas plásticos

páginas centrais — **Tunga** 54
artista plástico

item-4

Entrevista com Catherine Millet

Cecilia Cotrim e Glória Ferreira **Paris, 30/03/94**

Cecilia Cotrim e Glória Ferreira : **Nós poderíamos começar por alguns traços biográficos, principalmente sua formação na França dos anos sessenta. Você foi uma *soixante-huitarde*? Seu livro *L'Art Contemporain en France* de uma certa maneira narra os eventos a partir de sessenta e cinco...**

Catherine Millet : Se fui uma *soixante-huitarde*? Parece que isso está voltando à moda, agora... Mas comecemos por minha formação. Eu não tenho formação universitária, sou autodidata. Tive que parar os estudos muito cedo, para começar a trabalhar. Entrei logo na crítica de arte, e minha formação deu-se na própria prática. Já freqüentava o meio artístico, levada por amigos artistas ou poetas. Foi em contato com eles que tive vontade de escrever sobre pintura. Encontrei críticos e jornalistas que publicavam no *Lettres Françaises*[1], que era então o principal jornal cultural françês, dirigido por Aragon. Expressei meu desejo de escrever sobre pintura, e eles me encorajaram. E foi justamente em maio de 68, para responder completamente à pergunta, que escrevi meu primeiro artigo. Aliás, eu sempre digo que comecei a trabalhar e a publicar quando todos entravam em greve. O fim dos anos sessenta e início dos setenta foi uma época muito dinâmica. Havia uma efervescência na arte contemporânea em Paris, com o surgimento de muitas galerias e revistas novas. Isso me deu a possibilidade de publicar logo, especialmente na *Chroniques de l'art vivant*[2], principal revista francesa de arte contemporânea da época, e na *Flash Art*, que estava começando na Itália, para a qual escrevi muito. Publiquei em várias das novas revistas. Quanto a maio de sessenta e oito, vivi tudo aquilo mais do exterior, pois não fazia parte do meio universitário, que era o mais ativo. Eu participava, ia para as ruas, mas vivi maio de sessenta e oito sobretudo como testemunha, através de minhas relações com certos artistas que eram atores diretos.

CC/GF : **Desde o começo você parece muito ligada à arte americana. Isso marcou o caráter internacional de *Art press*?**

CM : Quando começamos, nos interessamos forçosamente pelo que nos é imediatamente contemporâneo, pelo que aparece ao mesmo tempo que nós. Naquele momento, era a arte conceitual. Como essas teses me atraíram, e como não havia um espaço, na França, em que o trabalho de informação sobre arte conceitual pudesse ser feito, não havia um terreno cultural favorável a certas formas de arte, me transformei, meio sem querer, em uma especialista dessa forma de arte. Escrevi muito sobre esses artistas, ingleses e americanos. Meus contatos na época eram "Art and Language"[3] e, depois, Joseph Kosuth. Enfim, fiz minhas escolhas na pintura graças aos artistas conceituais, que vinham de uma tradição – a da abstração americana – que era mal conhecida na França, e foi também através deles que descobri essa pintura, como se tivesse voltado na história através de seus trabalhos.

CC/GF : **Nós percebemos, lendo alguns de seus textos, um certo desencanto, pois dava-se pouco valor à arte americana aqui na França...**

CM : Sim, pois houve um período de briga entre franceses e americanos. É o famoso episódio da Bienal de Veneza de 1964, em que os franceses estavam convencidos de que ganhariam o prêmio que foi finalmente concedido à Rauschenberg, o que provocou um grande escândalo aqui. Em 68 ou 70, vivíamos ainda o rescaldo dessa confusão. Em reação a tudo isso, houve um certo fechamento do mercado francês com relação ao que vinha da América.

CC/GF : **Mas, por outro lado, havia Hubert Damisch[4], assim como depois *Art press* e *Macula*[5], que não aderiram a esse fechamento, e que, ao contrário, estavam voltados para a arte americana...**

CM : De fato... e nos anos setenta, quem realmente dedicou-se à divulgação da arte americana foi Marcelyn Pleynet, numa série de reportagens publicadas justamente nas *Lettres Françaises*. Pleynet esteve ainda associado ao grupo de pintores abstratos franceses "Support Surface"[6], cujas referências vinham da abstração americana, e ao qual também estive ligada. Meu começo como crítica de arte foi dividido em dois polos, bastante antagônicos: de um lado os americanos e os ingleses conceituais, e de outro os franceses do "Support Surface", ligados à pintura abstrata. Eles detestavam-se entre si, mas, curiosamente, inscreviam-se na mesma tradição, já que os dois movimentos tinham como referência a abstração americana.

CC/GF : **E como você definiria as questões da crítica, naquele momento?**

CM : Eu diria que as questões essenciais eram de duas ordens. Histórica, pois tratava-se de revelar uma história da pintura recente, desconhecida na França. E a outra questão consistia em introduzir, no domínio da linguagem crítica, instrumentos analíticos de ponta, vindos das ciências humanas – nos servimos muito da psicanálise, da semiologia.

CC/GF : **E do estruturalismo...**

CM : Certamente.

CC/GF : **Você falava de Marcelyn Pleynet. Parece que ele teria divulgado a crítica de Clement Greenberg na França. Greenberg, que você considera uma referência fundamental, "a referência ao mesmo tempo perpetuamente citada e periodicamente atacada"[7].**

CM : É, pertenço a uma geração influenciada por ele, mesmo se, mais tarde, Greenberg foi muito criticado por seu dogmatismo. De todo modo, ele apresentava um método de trabalho, uma racionalidade, então necessários à abordagem crítica. Mas não sei se Greenberg teve um papel tão importante para Pleynet. Parece-me que Pleynet estava mais voltado para pessoas como Thomas Hess, cuja aproximação com a arte era mais literária.

CC/GF : **Como se deu, então a recepção de Greenberg na França?**

CM : Através de *Art press* e da revista editada pelos pintores de "Support Surface", que se chamava *Peinture, cahiers théoriques*. Lembro-me de que eles traduziram textos do Greenberg, nos anos setenta.

CC/GF : **E nesse momento, já seria um "Greenberg" associado à leitura crítica de Greenberg...**

CM : De fato. Lembro-me de um texto de Greenberg traduzido em *Peinture, cahiers théoriques*, mas acompanhado de um comentário crítico feito por um dos responsáveis pela revista, justamente repreendendo-o, por exemplo, por não ter sabido compreender o último Picasso. E é essa a crítica mais freqüente feita a Greenberg, pois ele parou no Picasso cubista, sem levar em conta o que foi feito depois. Em todo caso, o comentário em questão era uma leitura crítica. Interessada, mas crítica.

CC/GF : **Nós encontramos um comentário seu, engraçado, sobre as *démarches* de Cane e Devade: "Entre Greenberg e Mao Tse Tung"[8]...**

CM : ... e Jacques Lacan, ainda! E justamente isso foi enriquecedor. O que se produzia nessa época, aqui, não era tão dogmático quanto disseram depois. Havia alguns mestres, mas o pensamento de cada um deles era sempre relativizado pelos dos outros. Tínhamos interesse na pintura americana, nos escritos de Greenberg, mas nossa visão da história estava sob uma influência marxista diferente da de Greenberg, e que tinha surgido em maio de 68, com a revolução cultural, etc... Todo esse interesse era também relativizado pelo interesse na psicanálise, que punha em perspectiva todo o resto. Isso continua a ser para mim uma regra de conduta mental. É preciso sempre termos presentes no espírito, quando trabalhamos, esses diferentes tipos de análise. Evidentemente vimos surgir mais tarde reflexões muito interessantes, mas, a meu ver, muito fragmentárias, pois abordam os fenômenos seja unicamente a partir de um ponto de vista sociológico ou político, seja unicamente do ponto de vista psicanalítico. Reflexões que englobem tudo isso tornaram-se muito raras. Uma das reflexões que mais me interessam nesse momento é a de Giorgio Agamben, filósofo italiano – trata-se justamente de um pensamento que articula o marxismo, a psicanálise, mas também a teologia. Ora, acontece que a teologia é um domínio rejeitado por nossa cultura, mas evidentemente relevante para quem reflete sobre arte. Um dossiê de *Art press*, publicado em 1982, intitulava-se: "Teologia, uma idéia nova"!

CC/GF : **No editorial do primeiro número de *art press*[9], você afirma: "Aceitamos o desafio de tentar ver com clareza e escolher". Gostaríamos que você falasse mais sobre essas escolhas... sobre as escolhas de *Art press*.**

CM : Eu já evoquei brevemente as escolhas de *Art press*, falando sobre a arte conceitual e "Support Surface"; nós éramos muito ligados a essas tendências nos primeiros anos, com algumas incursões em outros domínios. Lembro-me de algumas entrevistas de Vitto Acconci, de Georges Brecht, ou de "Fluxus", mas isso era mais ou menos secundário. No que diz respeito a essas outras tendências, podíamos nos interessar por certas personalidades, mas não pelo todo do movimento. Depois, houve uma evolução, esses movimentos constituídos deixaram de se manifestar enquanto tais, e os artistas acabaram por se dispersar. Apareceram coisas novas, certamente, e é uma banalidade dizer que hoje não há mais uma tendência dominante. Somos cada vez mais levados a escolher indivíduos. Os artistas não são mais ligados a movimentos que se possa defender em seu todo. Eu espero, entretanto, que nós continuemos a exercer essa seleção e a operar essas escolhas. Atualmente, por exemplo, há uma cena francesa com artistas muito jovens, muitas exposições novas, nomes novos, muitas galerias em Paris que trabalham com jovens artistas. Mas não sou mais eu, hoje, quem está na linha de frente para efetuar as escolhas, pois não é mais a minha geração, e, em geral, temos tendência a nos associarmos à nossa própria geração. Mas acho que Jean-Yves Jouannais, que trabalha conosco há dois anos, realiza, na diversidade da cena francesa, uma escolha muito personalizada. Comparando suas escolhas para *Art press* com as de jovens críticos de sua geração para revistas como *Document* ou *Purple Prose*, percebo que suas escolhas são bastante específicas.

CC/GF : **Na França, a crítica foi instaurada por Diderot, e depois Baudelaire, em um entrecruzamento com a escrita literária: a crítica pelos poetas. Como você veria a constituição do texto crítico?**

CM : Minha preferência seria por uma crítica de arte que se pense em continuidade com a história da arte. É essa a posição que eu busco. Mas o que domina a cena francesa é a estética. O que chamamos "crítica" é dominado pela estética. São sobretudo os filósofos que falam de arte na França, e isso é verdade mesmo no caso das novas gerações. A tradição literária, quer dizer, a dos escritores que defendem a pintura, foi um pouco perdida. Há mesmo assim, o exemplo de Pleynet, poeta antes de ser crítico ou historiador da arte. Outro exemplo seria, talvez, o de Bernard Lamarge-Vadel, escritor que também defendeu um certo número de artistas e, no início dos anos oitenta, o que foi chamado de figuração livre. Essa tradição é então menor entre os escritores. E são os filósofos que se interessam muito por arte, talvez com demasiado empenho.

Joseph Kosuth, *Zero & Not*, 1985, silkscreen sobre papel de parede e fita adesiva colorida, instalação na Galeria Achim Kubinski, Stuttgart — reprodução

CC/GF : **Então, você veria uma articulação entre a crítica e a história da arte.**

CM : Sim, e nesse momento é um dos temas de preocupação manifestados por *Art press*. A relação com a história tornou-se hoje de grande importância, já que temos a impressão de que os eventos atuais recobrem-se reciprocamente. Há modos de pensamento, hoje, que repousam sobre a amnésia e mesmo que exigem a am-

reprodução

Art & Language, *100% Abstract*, 1968, óleo sobre tela, 46 x 46 cm, col. MJS, Paris

nésia. Para lutar contra essa tendência, seria preciso preocupar-se mais com a história, torná-la mais presente, escrevê-la na medida em que ela é produzida.

CC/GF : **A *Art press* publicou recentemente uma longa matéria sobre a crise do ensino de arte. Como você identificaria essa crise? A que ela se deve? Seria paralela a uma certa crise da arte francesa?**

CM : Não, eu acho que são questões independentes, e que as raízes desse mal não se reduziriam à crise que afeta a produção artística. Isso se deve em parte ao grande isolamento da história da arte francesa – que se desligou das escolas estrangeiras, inovadoras – e também à dominação de uma certa forma de história da arte muito limitada, a que chamamos "escola positivista", que recusa toda interpretação e não se deixa alimentar por quaisquer instrumentos externos à história da arte propriamente dita. Acho que a crise é mais ligada à autarquia dos meios da história da arte na França do que a qualquer outra coisa.

CC/GF : **Que relação você estabeleceria entre o ensino da história da arte e a formação dos artistas, em nível universitário? Por exemplo, a experiência de Saint-Charles [10], que tenta ligar teoria e prática...**

CM : Bem, a experiência de Saint-Charles é um tanto isolada, ao que eu saiba. É verdade que é o que deveria ser generalizado. Mas duvido da qualidade do ensino, de modo geral. Não formamos ninguém. Aqueles que se encontram em situação de transmitir esse saber nem sempre receberam a formação adequada. É um ciclo vicioso: não formamos, logo não podemos formar.

CC/GF : **Como você consideraria os grandes sistemas da história da arte, como os de Riegl, Wölfflin, Panofsky... em relação às obras de historiadores mais recentes, tais como Schapiro, Argan? Seria ainda possível essa longa cadeia de obras de todas as épocas, assim como as noções de continuidade e ruptura?**

CM : Seria talvez preciso perguntar isso a um filósofo da arte, a um esteta. Mas, em princípio, penso que não. Todos esses grandes sistemas, assim como as categorias que eles criaram, pedem um questionamento. Recentemente, o livro de Jean-Marie Schaffer, *L'Art à l'âge moderne*, teve esse grande mérito, apesar de alguns problemas. Nós fizemos uma resenha do livro na revista. Schaffer leva em conta toda a teoria da arte, a partir de Kant. O fato de pôr tudo em perspectiva, e de questionar, embora de maneira um tanto sistemática, os pressupostos desses grandes sistemas, me pareceu muito positivo. Além do mais – e é talvez uma tendência bem francesa, pelo fato de sermos muito pobres em teoria e história da arte e também por estarmos atrasados no domínio da tradução e da edição de grandes textos – descobrimos tudo com uma grande defasagem de tempo, então criamos sistemas dos quais nos tornamos prisioneiros, os erigimos em totens, os "fetichizamos". Há então as modas, como as de Nelson Goodman, ou de Arthur Danto, no ano passado.

CC/GF : **Como você vê a contribuição da arte conceitual, no que diz respeito à critica de arte? Você fala, sobretudo nos textos sobre Kosuth, da contribuição da arte conceitual para um maior conhecimento da arte.**

CM : É justamente um dos pontos que Schaffer punha em questão em seu livro. Essa tendência dos modernos, que culminou com a arte conceitual, de trazer para a arte uma reflexão de natureza essencialmente ontológica: "o que é a arte?", e não "o que dizer com a arte?", ou ainda "esta obra em particular é boa ou não?"... De fato, o discurso crítico é completamente dominado por esse tipo de questão. Poderíamos mesmo reduzir a crítica de arte contemporânea a essa *démarche*, que é um tanto perigosa. Essa reflexão tende a justificar tudo. A partir do momento em que a questão importante é "o que é a arte?", todo objeto que tente responder a isso aparece como pertinente. Seria preciso por em jogo outros critérios, como o de qualidade, que tende a ser evitado. Esse tipo de reflexão sobre arte chega a um certo sofisma.

CC/GF : **Com relação ao trabalho dos artistas, vimos no ano passado a exposição *Art et Langage* (Jeu de Pomme, 1993), e também Joseph Kosuth e Nam June Paik em Veneza...Como você considera a situação da arte conceitual: a *démarche* artística, o embate crítico?**

CM : Eu sou uma admiradora incondicional de "Art & Language". Acho incrível a maneira como eles evoluem. Eles têm uma lógica própria. Não há verdade, em arte, estabelecida de uma vez por todas. A arte conceitual não esvaziou a pintura, que se tornará um dia necessária para por em questão as *démarches* de ordem conceitual. O que me interessa em "Art & Language" é o modo como eles mantém sempre o mesmo humor e a mesma inteligência, e, sobretudo, a mesma exigência crítica. Mesmo quando eles se decidem a pegar o pincel, o fazem de modo tão improvável, que isso põe inteiramente em questão a maneira de segurar um pincel e aplicar a cor. Eles trabalham sobre uma superfície que foi inteiramente manipulada, repensada de fio a pavio. São conceituais mesmo quando pintam. Quanto a Kosuth, ele introduziu uma reflexão sobre Freud. Ainda que eu ache interessante, fico menos convencida por suas *mises-en-scène*, um tanto espetaculares. Aliás, nós temos um projeto de livro com ele.

CC/GF : **No último número de *Art press*, você faz uma crítica bastante dura a Beuys, acusando-o de um tipo de arcaismo... Como você descreveria esse "arcaismo compulsivo" [11]?**

CM : Bom, seu arcaismo é evidente, e um dos paradoxos da modernidade é que ela teria feito ressurgir muitos arcaismos. Beuys seria exemplar

nisso. E não é somente uma questão de conteúdo, suas histórias ou símbolos lembrando lendas longínquas, mas também uma questão de forma. Ele utiliza formas rituais, que são arcaicas. Ainda que seja de modo metafórico, como quando ele finge dialogar com um animal, desculpe, mas para mim é um arcaismo.

CC/GF : **No sentido pejorativo, é claro.**

CM : Sim. Eu acho que às vezes, em sua *démarche*, um artista ou escritor se confronta com arcaismos de pensamento (isso foi discutido com Jean-Hubert Martin no último número de *Art press*), pois no fundo guardamos arcaismos, é inevitável. Mas creio que hoje devemos estabelecer os meios conceituais para distanciá-los, analisá-los. Ora, parece que há *démarches* que têm mais meios para realizar isso do que outras. Beuys, para mim, não realiza essa dialética.

CC/GF : **Mas em Kiefer, por exemplo, é como se algo de Beuys tivesse sido levado a um certo distanciamento. Como se pudéssemos reler Beuys, em Kiefer.**

CM : É verdade, e eu também teria reservas com relação a Kiefer, mas concordo com você, ele teria a mediação do quadro. No caso dele, seria menos da ordem do puro sintoma do que em Beuys.

CC/GF : **Entretanto, em seu livro, *L'art contemporain en France*, você escreve sobre os anos oitenta, e sublinha o perigo de um certo distanciamento.**

CM : Você fala de distância no sentido de recuo [12] do próprio artista? Sim, claro que negar o sujeito foi uma obsessão de toda a modernidade. Aliás, esse é para mim um dos problemas mais interessantes da modernidade, e sobre os quais haveria muito a refletir, o que talvez não tenha sido feito de maneira suficientemente sistemática. Esse recuo que se impõe ao sujeito criador pode às vezes ser muito produtivo, justamente por lhe dar os meios de ser dialético, de relativizar não só o seu próprio discurso, mas também os instrumentos que a tradição e que o meio lhe fornecem. Mas pode também ser um grande perigo, porque é a negação completa do sujeito. Analisando a posição do sujeito, temos uma chave para investigar muitas questões da modernidade.

CC/GF : **... e da leitura da modernidade.**

CM : De fato, e como estamos nas referências bibliográficas, há um livro pouco conhecido, *L'artiste roi*, de um autor pouco conhecido, Borell, já falecido. Esse livro, um tanto complicado em sua escrita, é interessante para analisar a posição do artista moderno, a partir da leitura de Baudelaire.

CC/GF : **E ainda com relação às referências bibliográficas... qual seria, a seu ver, o lugar dos catálogos de exposição?**

CM : O que reprovo sempre nos catálogos, na França, é o fato de parecerem revistas. Não quero pregar o modelo de catálogo preconizado pelos historiadores positivistas, que se resumiria a uma série de obras reproduzidas acompanhadas de uma nota histórica. Concordo que haja interpretação, desde que conduzida com rigor. Os catálogos de exposição são uma confusão. Os do Centro Georges Pompidou tinham esse defeito: ricos em textos, ainda que alguns fossem muito interessantes, outros encontrariam melhor lugar em uma revista, onde um autor se exprime livremente sobre a obra do artista. Mas há catálogos bem feitos, como os do Capc de Bordeaux.

CC/GF : **E sobre os escritos de artistas, como você vê essa produção, face à crítica e à história da arte?**

CM : Acho muito bom que os artistas escrevam. Por razões diversas, as gerações de artistas que se sucederam no século XX tiveram necessidade de se justificar. Esses artistas tiveram que impor coisas nem sempre evidentes. É mais facilmente admitido hoje que se tome um objeto pronto, manufaturado, para expô-lo num museu, mas em certos casos seria preciso justificar isso, e é normal que o artista o faça.

CC/GF : **Você acha que os textos de artistas estão mais próximos da obra ou da crítica?**

CM : Acho que é preciso considerá-los como crítica, na medida em que podemos observar que estão muitas vezes em contradição – ou ao menos nem sempre de pleno acordo – com a prática. Há escritos de artistas um tanto literários, como os de Philippe Perrin, ou de Philippe Thomas, que são parte integrante da obra, evidentemente. Podemos observar contradições nos textos que nos interesssam, e que podemos analisar. Eu os aproximaria da crítica. Um texto crítico não é obra de arte, como foi sugerido há alguns anos.

CC/GF : **Contrariamente à idéia de arte como horizonte de reflexão, os museus, como você disse no último número de *Art press*, parecem "anexos do BHV [13]"... Por outro lado, há essa produção incessante de objetos que já surgem destinados à instituição... Qual seria o papel do crítico face às práticas dos artistas e da instituição?**

CM : Eu acho que a crítica deveria "acordar" do curto-circuito dos anos 80. Eu pertenço ainda a uma geração em que o papel do crítico era o de um intermediário entre o ateliê do artista e a galeria ou a instituição. Podíamos tentar convencer amigos curadores ou *marchands* a expor o que havíamos visto nos ateliês e sobre o que tínhamos vontade de escrever. Os anos 80 conheceram essa atividade inflacionária que provocou o curto-circuito tanto das instituições quanto do mercado na França, onde havia uma tal concorrência entre as galerias e os museus, que as pessoas disputavam lugar na porta dos ateliês. Foi nessa época, face a essa situação, que percebi o quanto a distância histórica é necessária ao crítico de arte. Quer dizer, nessa política do instantâneo, podemos, ao contrário, ter um certo distanciamento e tentar encontrar critérios de seleção. Recorrer à história para dizer: com relação aos problemas já levantados no curso da história, essa obra é pertinente, traz algo de novo ou não? Assim, as práticas novas podem ser relativizadas. Agora, depois da baixa do mercado, a situação mudou um pouco, mais para as galerias do que para as instituições, que não registraram a grave crise que perdura, apesar dos discursos otimistas.

CC/GF : **Para retomar uma expressão sua, você acha que ainda estamos numa "sociedade museográfica"?**

CM : No caso da França sim, mas não me permitiria julgar outras situações, outros países... Mas na França estamos realmente numa sociedade museográfica.

CC/GF : **O Centro Georges Pompidou, o Capc de Bordeaux, a Galeria Nacional do Jeu de Pomme, são espaços abertos à arte contemporânea. Entretanto, são muito mais lugares de passagem, de exposições temporárias... Como está a política de aquisição de arte contemporânea, de formação de acervos, na França?**

CM : Na França, o setor público tem comprado muito arte contemporânea, mesmo se comparado à Alemanha. Quer dizer, em uma certa época, as instituições francesas compraram menos, o que criou alguns "buracos" nas coleções; se compararmos os acervos franceses às grandes coleções holandesas ou alemãs, constataremos que há ausências no período da *Pop Art*, ou justamente no período da abstração americana. Mas com relação ao super-contemporâneo, desde os anos oitenta as instituições francesas compraram muito, e elas estão repletas de *Arte Povera*, por exemplo.

CC/GF : **Você diz em seu livro que o "curador se faz passar por artista", para a "assinatura". Yves Michaud escreve que "é o mundo da arte que faz a arte", quer dizer, que o curador substitui o artista. Como você vê o papel do curador?**

CM : Esse discurso é um pouco exagerado com relação à realidade, pois o modelo desse "curador-artista" era Harald Szeemann. Ora, ele jamais quis passar por artista. Ele tem, ao contrário, um grande respeito pelos artistas que defende; de uma exposição à outra, provou que tinha uma visão muito coerente da arte moderna. Sua visão era argumentada e fundada, não apenas uma maneira de manipular a atualidade da criação. Críticas como essa, expressa por Michaud, são um pouco exageradas com relação à conhecidos organizadores de exposição, como Rudi Fuchs, de quem quase já não se ouve falar agora. E, no entanto, fala-se ainda dos artistas que ele defendeu.

CC/GF : **E sobre a situação naquele momento... o mercado, as instituições, os curadores?**

CM : ... Estavam numa situação de sobrecarga e de concorrência, em que os curadores de museu ou os organizadores de exposições precisavam posar como estrelas para obter o empréstimo dos colecionadores, dos artistas, etc... No momento em que as grandes exposições internacionais se multiplicaram, os artistas passaram a ser extremamente solicitados e tornou-se difícil para eles responder a todas as solicitações. A quem iriam emprestar as obras, ou confiar a organização de uma exposição? Talvez ao curador que mostrasse o poder de fazer o artista brilhar mais... ou ao curador que pudesse ajudar, em certos casos, na produção das obras.

CC/GF : **E sua própria experiência como curadora?**

CM : Eu fui curadora numa situação um pouco diferente, no caso de quadros institucionais bem definidos que eu não poderia ultrapassar, como a *Bienal de São Paulo*, onde era necessário fazer uma seleção, representar a França – tratava-se de uma missão precisa. No Japão foi meio parecido, uma representação da arte francesa. Era preciso fazer honestamente o trabalho, dar uma idéia justa da cena francesa, sem lançar-se em grandes idéias. A única exposição grande que fiz, de ordem temática, foi em 81, no Museu de Arte Moderna de Paris, *Baroque 81*. Era a apresentação de uma situação, o surgimento de toda essa renovação pictórica. Eu me dou conta de que nós (nós, pois a exposição foi feita em colaboração com Myriam Salomon, que trabalha comigo na revista, e com a curadora do museu, Suzanne Pagé) realizamos tudo com uma certa liberdade, ingenuidade, em relação ao que foi feito depois, nos anos oitenta.

CC/GF : **E como você vê a *Bienal* de *São Paulo*, no plano internacional?**

CM : Acho que ela ainda tem seu papel. Durante uma época, a *Bienal* foi fundamental. Quando comecei a trabalhar, "ir para São Paulo", obter premiação, era algo muito importante para os artistas. Depois, a reputação da *Bienal* caiu, ela passou por dificuldades. Mas acho que houve boas Bienais, desde os anos oitenta.

CC/GF : **Quando você levou a representação francesa, em 1989 [14], foi sua primeira vez na *Bienal* de *São Paulo*?**

CM : Não, vi várias *Bienais*, três ou quatro. Espero aliás que Nelson Aguilar tenha sucesso, pois o meio de arte precisa descentralizar-se. Tudo girou em torno de Nova York, Paris, Düsseldorf. Depois de alguns anos, de uma maneira mais ou menos artificial, tentamos abrir as portas. Há o exemplo da grande exposição *Les Magiciens de la Terre* [15] aqui em Paris, que foi muito criticada, mas cuja idéia foi retomada depois. A última *Documenta* tinha uma parte que lembrava muito os *Magiciens de la Terre*. Parece que há em São Paulo a possibilidade de descentralizar a problemática da arte contemporânea a partir de pressupostos que são em todo caso menos artificiais. Os brasileiros estão evidentemente em melhor posição do que nós para mostrar tudo o que se passa na América Latina; podem dar uma atenção diferente da nossa a culturas e formas de arte externas aos grandes centros conhecidos. A situação geográfica do Brasil é hoje uma vantagem com relação ao que se exprime.

CC/GF : **Você acha que a exposição *Art d'Amerique Latine*, no Centro Georges Pompidou em 1992, valorizou o que há de importante na produção de arte contemporânea da América Latina?**

CM : Eu não estou certa de que a exposição, tal como foi montada no Centro Georges Pompidou, tenha tido muito impacto. Pessoalmente, vi certas coisas que me interessaram muito. Descobri uma pintura de grande qualidade. Em compensação, sobre movimentos que me interessavam mais particularmente, ou sobre a obra de Lygia Clark, apresentada a meu ver de maneira vergonhosa apesar de tratar-se de uma obra relevante, inclusive para os franceses...(nós reeditamos um texto antigo de Jean Clair nesse momento, porque ela era, além do mais, uma personalidade importante para as pessoas que trabalhavam aqui, na França) ora, isso não foi mostrado nessa exposição, o que foi realmente absurdo. Tínhamos a impressão de que quanto mais avançávamos no tempo, menos as coisas eram mostradas.

CC/GF : **Em um artigo de *Art press* dos anos oitenta, você diz que "depois da crise, a crise". Você acha que essas grandes exposições, as bienais de São Paulo, Veneza, a *Documenta*, despertam ainda interesse?**

CM : Sim, pois acho que precisamos dessas grandes exposições. Elas têm um efeito catalizador. As pessoas que trabalham no meio de arte viajam muito, são informadas. Mas as condições particulares, psicológicas, que uma exposição cria, de rivalidade, com tudo o que isso possa significar... até mesmo às vezes como caráter nacionalista, quando os países competem por um grande prêmio, etc, isso tem ao mesmo tempo um aspecto positivo, pois somos muito mais receptivos nessas condições. Sei que tenho tendência a guardar melhor obras de artistas que vejo em uma grande exposição, em uma bienal, do que se vejo por acaso, passando por uma galeria, quando viajo. São momentos de montagem e de reunião; nos encontramos, conversamos, os curadores de diversos países fazem contato, e o mesmo vale para os artistas.

CC/GF : **A nomeação de Jean Clair para a *Bienal de Veneza* de 1995 foi criticada, e diz-se que isso promete sobretudo uma visão histórica...**

CM : Estou esperando para ver o que ele vai fazer. Estou satisfeita com essa nomeação. Jean Clair é ao mesmo tempo um crítico e um historiador, cujas escolhas são muito opostas às minhas, e nós tivemos ocasião de discutir. Publiquei um artigo bastante crítico sobre a exposição que ele realizou sobre o tema "realismos"; mas, ao mesmo tempo, reconheço que ele tem também uma visão muito coerente, é extremamente culto, suas escolhas são claramente definidas e personalizadas. A meu ver, ele pode criar um deslocamento [16].

CC/GF : **E isso talvez concorde com o que você disse, sobre a necessidade de um retorno à história.**

CM : Sim, de fato ele tem um conhecimento e uma visão da história, e isso é importante hoje. Como pede-se a ele que comemore o centenário da *Bienal*, o projeto ganha de imediato uma vocação um tanto histórica. Mas espero sobretudo que ele não vá se restringir a esse aspecto. Jean Clair pode trazer para esse meio de arte tão centrado, e finalmente tão homogêneo, justamente um pouco de heterogeneidade, deslocar as questões, o que mudará um pouco o panorama; mesmo se não concordo com suas escolhas estéticas, longe disso.

CC/GF : **É comum ouvirmos que a França experimenta uma certa resistência com relação à arte contemporânea, no nível das instituições, do meio artístico em geral... Jean-Marc Poinsot fala de uma crise de identidade. Isso seria verdade, ainda hoje?**

CM : Acho que há, de fato, uma grande defasagem – mas que sempre existiu – entre a prática cultural da população francesa e a vontade demonstrada pelos responsáveis políticos. Essa enorme defasagem remonta à noite dos tempos, parece. Eu devo fazer uma conferência na Espanha, e penso em tomar isso como tema. Por exemplo, fiquei chocada com um pequeno livro de Chastel publicado há alguns meses pela Flammarion. Era um dos últimos trabalhos realizados antes de sua morte, chamado *Introduction à l'histoire de l'art français*. As anotações que ele havia feito para a introdução eram tão numerosas que organizou-se um livro à parte. Ele observa que, já no século XVII, eram os "grandes" do reino que se interessavam pela arte, e que não havia, além deles, um interesse geral pela arte. E, tendo-se isso em conta, vemos que o mesmo dá-se hoje. Todos os livros publicados recentemente para criticar a política de Jack Lang, alguns com fundamento, outros não, sublinhavam o fato de que o governo, o ministro da cultura, tinham criado muitas coisas para favorecer a arte contemporânea, mas que os lugares novos criados para esse fim não eram necessariamente freqüentados por um público numeroso. Não há verdadeiramente uma tradição, na França, para as artes visuais. Os franceses preferem a literatura, o debate de idéias, à contemplação estética. Então, é realmente um traço cultural tão profundo que seria preciso décadas, gerações, para modificá-lo.

CC/GF : **É curioso, porque nesse caso, pensamos na relação estreita que você mencionou**

entre a filosofia e a arte na França, e a filosofia francesa, ao menos a contemporânea, privilegia a visibilidade...

CM : Talvez... o que faz Chastel é constatar, fica faltando fazer a análise. Mas é impressionante ir um dia ao museu Ludwig, em Colônia. Encontramos, nas salas, com jovens e menos jovens, sem dúvida pessoas que trabalham e que aproveitam a hora de almoço para fazer uma visita ao museu. Não encontramos o mesmo público no Centro Georges Pompidou: jovens, estudantes, alguns turistas, estudantes estrangeiros, mas quanto aos trabalhadores do bairro, eu ficaria espantada se eles fossem visitar o museu na hora do almoço. Isso não faz parte de nossos costumes culturais.

CC/GF : **Mas o Beaubourg, justamente, era, na época de sua construção, uma utopia, nesse sentido de um museu aberto para a rua...**

CM : Claro, com a construção do Forum, lugar completamente aberto e atravessado pela cidade, era essa a primeira idéia. Mas isso foi completamente distorcido. Se você for agora ao Forum, no nível térreo, encontrará grupos de estudantes, emigrados, grupos de estrangeiros que se reunem lá porque é um lugar de encontros, mas não para ver pintura ou consultar a biblioteca.

CC/GF : **Para terminar, gostaríamos de voltar à relação que você estabeleceu entre arte conceitual e pintura. Isso faz pensar no "Support Surface", que teria instaurado, no seio mesmo da pintura, uma reflexão conceitual. Mas "Support Surface" não teve uma continuidade no debate contemporâneo francês, apesar de abordar questões que exigem ainda um desenvolvimento, como vemos por exemplo em "Art & Language", ou na obra de Robert Ryman. Como situar "Support Surface" perante a produção contemporânea em pintura?**

CM : É diferente. É mais complexo de se analisar do que "Art & Language", pelo próprio fato de envolver mais pessoas. As evoluções são diferentes, entre elas as de Louis Cane, Claude Vialat, Vincent Bioullès, e de muitos outros desse grupo, ou dessa geração, que são importantes, como François Rouan, e que seguiram percursos diversos. Infelizmente, e eu penso assim pois tive uma discussão um tanto polêmica com Alain Clément, que mesmo não tendo feito parte do "Support Surface" pertence a essa geração, e é típico dessa geração. Há nesses trabalhos uma tendência ao hedonismo, quer dizer, uma reabilitação da pintura a partir da lição de Matisse, mas da qual não retemos, finalmente, nada além do hedonismo. Isso resulta, hoje, em uma pintura que não considero muito interessante, porque muito fácil em seus efeitos, e pronta a recair em mecanismos de sedução que não nos trazem mais nada. Uma pintura não deve apenas seduzir, é preciso que nos faça pensar. Há *démarches* mais particulares, como a de Louis Cane ou de Vincent Bioullès, que reintroduziram a figuração com momentos mais ou menos felizes. Durante um certo tempo, me interessei por uma série de retratos femininos de Vincent Bioullès, pois via ali uma invenção no tratamento da superfície, uma maneira original de tratar a questão da representação da figura feminina. Louis Cane retoma uma pintura mais abstrata em sua exposição na Orangerie, que não considero desinteressante. Há também uma certa pesquisa sobre o gesto, atualmente. Por exemplo, no que diz respeito à situação francesa, no domínio da abstração, aqueles que, para mim, fazem as coisas mais interessantes, são artistas mais jovens que a geração "Support Surface", como Pierre Dunoyer, Antonio Semeraro, Christian Bonnefoy, que também fazem parte de um grupo, o "Ja na pa". Eles começaram mais tarde que "Support Surface" e chegam hoje à maturidade. Em seus trabalhos, apresentam soluções bastante originais, em particular questionando o gesto. Eles repõem a questão do gesto; o gesto que aplica a cor. Como fazer para que não seja apenas uma escritura, um estilo, mas algo pensado, distanciado? Louis Cane aproxima-se deles, em sua exposição na Orangerie.

CC/GF : **O que é estranho, é que podemos ver uma continuação das questões postas por "Support Surface" em trabalhos contemporâneos, mas vemos que o percurso deles...**

CM : Fragmentou-se... Isso é ainda um pouco difícil de ser pensado. Infelizmente, a retrospectiva *Support Surface* de dois ou três anos atrás, no museu de Saint-Étienne, não foi realmente uma ocasião para repensarmos tudo isso. Foi uma bela exposição, as obras foram muito bem

reprodução - foto Caroline Tisdall

Joseph Beuys durante a ação *I like America and America likes Me*, 1974, Galeria René Block, Nova Iorque

escolhidas e vimos coisas muito interessantes, mas do ponto de vista da história, nada de interessante foi escrito. Talvez seja ainda muito cedo.

CC/GF : **E também a experiência com certas obras, como as do "Support Surface", talvez seja mais difícil em um museu...**

CM : Essa questão, que já surge hoje para "Support Surface", surgirá também para várias produções posteriores, quer dizer, para todos os trabalhos que desconstruíram a obra de arte sem realmente reconstruí-la, creio. Os trabalhos de "Support Surface" – desdobrar o chassi, desenrolar a tela, dobrá-la, cortá-la, etc – eram da ordem da desconstrução. Em seguida, com formas de arte como as instalações, compostas de objetos heterogêneos, há também algo da mesma ordem. É interessante do ponto de vista analítico, mas o problema é que isso não reconstitui um corpo suficientemente autônomo para que possa guardar sua integridade vinte anos depois, quando vemos o trabalho num ambiente banal, sobre um carpete meio manchado, tendo, em uma perspectiva, um grande quadro de Schnabel, e, em outra perspectiva, luzes que piscam, por exemplo. A perda da aura, então, não se dá mais em torno da reprodutibilidade, mas desse desmantelamento do objeto. E exige-se do espectador, nesse momento, uma cumplicidade emotiva, intelectual, que ele nem sempre está disposto a fornecer, ou nem sempre tem os meios de fornecer. É um problema com o qual seremos cada vez mais confrontados.

CC/GF : **Em seu livro, você considera os anos sessenta como os do otimismo, os setenta como os da dúvida e os oitenta como os do neo-otimismo... e como você veria os anos noventa?**

CM : Mas estamos apenas na metade deles... e não gosto de bancar o profeta. Nos enganamos sobre os anos oitenta, pois pensávamos que eles iriam restabelecer uma pintura tradicional, enquanto que o que vimos foi o ressurgimento, no meio da década, das práticas neo-conceituais. O que dizer dos anos noventa, agora? A questão mais notável é a do multi-culturalismo, anunciada pela *Magiciens de la Terre* e demonstrada por várias correntes e por artistas americanos como David Hammons, que exprime a arte de uma minoria. A preocupação que há aqui, por exemplo... creio que é a preocupação dominante, atualmente.

Cecilia Cotrim e Glória Ferreira são doutoras em História da Arte pela Universidadede Paris I - Sorbonne

---

1. *Les Lettres Françaises* - (1953 - 1972), revista fundada por Jacques Decour e Jean Paulhan; dirigida por Louis Aragon e Jean Ristat.

2. *Chroniques de l'art vivant* - (1968 - 1975), revista fundada por Aimé Maeght e editada por Jean Clair.

3. "Art & Language", grupo formado por Terry Aktinsón, David Bainbridge, Michel Baldwin e Harold Hurrellse, em Coventry, Inglaterra. Em maio de 1968, o grupo edita a revista *Art-Language*. O primeiro número da revista, que tem como subtítulo *Journal of Conceptual Art*, reivindica para o texto crítico o estatuto de obra de arte; o grupo participa das principais manifestações internacionais desse período. Em uma entrevista, por ocasião da exposição *Art & Language* no Jeu de Pomme, em 1993, Michel Baldwin fala da trajetória de A&L: "Desde alguns anos, o interesse em torno de A&L diminuiu, mas isso não quer dizer que o caráter social de nossa prática tenha sido reduzido de modo conseqüente. Nós continuamos a 'participar do pensamento', no sentido de Karl Manheim – nós reproduzimos o pensamento mais do que o produzimos. Eu suponho que se existisse uma característica significativa, estaria ligada ao fato de que nosso funcionamento artístico tinha uma base menos estética que analítica, ou desconstrutiva, se é que havia uma base. E diria que, desde o começo, é nisso que nos distingüimos de tudo o que possa ser qualificado de arte conceitual, mesmo nos anos sessenta". "Art & Language, ce qui peindre veut dire", in *Art press*, n° 185, novembro 1993, p. 12.

4. Ver, por exemplo, Hubert Damisch, "La figure et l'entrelacs (L' oeuvre de Jackson Pollock)", in *Les Lettres Nouvelles*, n° 33 e 34,1959.

5. A revista *Macula* (1976 - 1979) teve como principais redatores Jean Clay e Yve-Alain Bois, e, como colaboradores, Guy Brett, Pierre Fédida, Raymond Carasco, Rosalind Krauss.

6. As pesquisas comuns aos artistas do "Support Surface" põem em questão a convenção do quadro e de sua materialidade – o suporte, os meios tradicionais da pintura, a montagem, etc. Entre 1969 e 1972, várias exposições reunem os trabalhos de Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat, Vincent Bioulès, Marc Devade, François Arnal, Louis Cane, Noèl Dolla, Tony Grand e Jean-Pierre Pincemin. Conflitos estéticos e ideológicos levam à cisão do grupo, dando origem à revista *Peinture, cahiers théoriques*, que tem como colaboradores Louis Cane, Marc Devade, Philippe Sollers e Marcelin Pleynet. Esses artistas, na maioria nascidos no sul da França, têm uma atuação importante na cena artística francesa dos anos 70, inclusive como professores nas escolas de arte.

7. Catherine Millet - "Editorial", *Art press*, julho/agosto 1990.

8. Ver entrevista de Bernard Ceysson com Catherine Millet, *Art press*, 132, jan. 1989, p. 28.

9. O primeiro número de *Art press* é de dezembro/janeiro de 1973. Catherine Millet é desde então editora da revista, que conta com colaboradores como Marcelin Pleynet, Denis Roche, Claude Schnaidt e Jole de Sanna. O primeiro número – tanto pelo editorial quanto pelos temas das matérias: Duchamp, Barnett Newman, Carl Andre, Hans Haacke, Joseph Kosuth – mostra a posição da revista: "Um primeiro objetivo consiste na destruição desse fechamento artístico. Abrir-se para outros discursos, mais racionais do que a crítica de arte tradicional, articular a produção contemporânea à história, permitirá situar precisamente as opções da revista".

10. Saint-Charles (Sorbonne, Universidade de Paris I) foi criada em 1969 como uma unidade de ensino e pesquisa em artes plásticas e ciências da arte, que viesse superar a antiga separação entre teoria e prática da École des Beaux Arts. Instalada inicialmente numa fábrica abandonada, na Rue Saint Charles, a escola foi um centro de experiências artísticas as mais diversas, bem como das discussões ideológicas pós-68. Vários artistas, entre eles Lygia Clark (1970 a 1975), estiveram ligados a Saint-Charles, como professores convidados.

11. Ver "Cabinets de curiosités: qu'est-ce qui s'y cache? Entretien de Jean-Hubert Martin avec Catherine Millet" in *Art press* n° 190, abril de 1994, pp. 38 a 49.

12. N.T. - "mise en retrait" no original em francês.

13. N.T. - "B.H.V. – Bazar de l'Hotel de Ville", loja de departamentos em Paris.

14. Como curadora da representação francesa da *XX Bienal de São Paulo*, em 1989, Catherine Millet apresentou, além de Yves Klein (em sala especial), artistas como Alain Jacquet, Antonio Semeraro e a agência "Readymades belong to everyone" (cujo criador é Philippe Thomas).

15. A exposição *Les Magiciens de la Terre*, realizada no Centro Georges Pompidou de maio a outubro de 1989, teve como curadores Jean-Hubert Martin, Mark Francis, André Magnin e Bernard Marcadé. A curadoria pretendia, a partir de uma pesquisa sobre a criação contemporânea não circunscrita ao mundo ocidental e aos centros de arte, realizar uma exposição verdadeiramente internacional. Participaram da mostra os brasileiros Cildo Meireles e Ronaldo Pereira Rego.

16. Em maio de 1994 Catherine Millet foi nomeada curadora do pavilhão francês da *Bienal de Veneza*. Em carta às entrevistadoras, de 7 de setembro de 1994, ela esclarece as condições de sua escolha e seus critérios: "Fui nomeada curadora do pavilhão francês no fim do mês de maio de 1994, pela AFAA, que é uma associação dependente do Ministère des Affaires Etrangères, encarregada do intercâmbio cultural. A tarefa que me foi confiada implica uma pesada responsabilidade e resolvi assumi-la fora de qualquer estratégia. Escolhi César pela simples razão de que o considero como o mais importante artista francês vivo, e, logo, o mais apto a representar seu país na principal exposição internacional. Gosto também da idéia de que no contexto dessa bienal, de caráter histórico, sua obra intervenha por seu duplo caráter: herdeira da tradição e resolutamente vanguardista. Paralelamente, a França apresentará, como nos anos precedentes, uma exposição de artistas muito jovens, da qual sou igualmente curadora".

ESPAÇO CULTURAL DOS CORREIOS, POR MARCOS DUPRAT.

DENISONBATES

Você está vendo como o artista plástico Marcos Duprat vê o prédio do Espaço Cultural dos Correios. Agora, se você quer ver como pintores naïfs, escultores, grupos teatrais, produtores de vídeo, criadores de cinema de animação, artistas performáticos e muitos outros vêem a realidade, é só visitar um dos prédios mais bonitos do Rio de Janeiro. Faça um passeio pelo Espaço Cultural dos Correios. Você vai conhecer o que há de melhor em arte.

GUERRA DOS GÊNEROS & GUERRA AOS GÊNEROS

Suely Rolnik

No visível, o óbvio: uma guerra entre identidades sexuais, lutando por seus interesses; especialmente o assim chamado gênero feminino oprimido em luta contra o assim chamado gênero masculino, seu opressor.

Mas só aqui dá para captar algo desta ordem, já que neste plano os personagens são feitos de figuras através das quais eles se representam, assim como nós os representamos; tais figuras são efetivamente classificáveis em identidades ou gêneros e funcionam segundo uma lógica binária de oposições e contradições, cujo atrito pode transformar-se em conflito.

Já no invisível a coisa se complica, impossível aqui registrar algo da ordem do gênero, com sua lógica binária e suas oposições. E mais: neste plano o que se capta é a produção do que justamente acaba por desestabilizar as figuras e, junto com isso, o quadro classificatório dos gêneros, sejam eles sexuais, raciais, étnicos ou outros quaisquer. São movimentos de forças/fluxos desenhando certas composições e desfazendo outras; aglutinações de novas composições produzindo diferenças, origem de pequenos abalos sísmicos nas figuras vigentes; acumulações progressivas de diferenças/abalos provocando terremotos. Figuras se desmancham, outras se esboçam; gêneros e identidades se embaralham, outros se delineam – e a paisagem vai mudando de relevo. Uma lógica das multiplicidades e dos devires rege a simultaneidade dos movimentos que compõem este plano. Estamos longe dos binarismos.

Entre os planos, portanto, uma disparidade inelutável; nada a ver com oposição. No invisível, a infinitude do processo de produção de diferenças; no visível, a finitude das figuras nas quais os personagens se reconhecem, com suas identidades e seus gêneros. É notório o mal-estar que tal disparidade mobiliza: há sempre um ou mais personagens tomados por um estranho estado de desterritorialização, como que perdidos numa terra desconhecida sem no entanto sequer ter saído do lugar. São os momentos em que os personagens mais se apegam ao gênero, como numa espécie de tábua de salvação; passam a reivindicá-lo em altos brados e, raivosamente, atribuem ao gênero oposto a origem de seu desassossego. Este estado por vezes os leva a agrupar-se e o tumulto então se avoluma.

. Isto é o que registrariam radares caso pudessem rastrear a guerra dos gêneros tal como vem se travando nas últimas décadas.

No campo da subjetividade, pode-se distinguir culturas e épocas tomando como referência quanto e como se transita entre os planos visível e invisível; quanto e como se lida com a disparidade entre a finitude das figuras e a infinitude da produção de diferenças; quanto e como se encara o mal-estar que tal disparidade mobiliza. Muitas são as modalidades praticadas.

No contemporâneo, por exemplo: se ampliássemos o espectro de nossos radares de modo a rastrear o ambiente em que eclode a guerra dos gêneros, os sensores sem dúvida registrariam a predominância de uma modalidade de subjetivação em que

pouco se transita entre os planos. O que exatamente veríamos?

Personagens que tendem a viver confinados no plano da representação, como se só existisse o que o olho alcança, insensíveis às forças e, conseqüentemente, às diferenças que suas composições engendram. Quase nada se registra no ambiente que pareça acolher o estranhamento que a disparidade entre os planos provoca; pelo contrário, quase tudo leva a crer que é possível instalar-se vitalício numa determinada figura sem que jamais tremam seus contornos; a impresssão é de que se acredita que tremores são pura expressão de fraqueza e que os fortes não tem isso. Há uma glamourização destas supostas figuras estáveis e donas de si, especialmente insuflada pela mídia, e que produz miragens de eternos vencedores. No reluzente espelho de tais miragens, é grande a chance de, em algum momento, os personagens enxergarem-se como fracassados: a cada vez que um deles é abalado pela disparidade entre os planos, a reação mais comum é tomar o mal-estar que este abalo mobiliza como sinal de alarme anunciando perigo de desagregação; um verdadeiro calvário.

Quando diferenças irrompem em cena, convulsionando as figuras estabelecidas, não se observa qualquer esboço de movimento de construção de modos de existência que as corporifiquem; o que cai na trama do espectro são personagens correndo esbaforidos de um lado para o outro, feito baratas tontas. Atordoados, eles parecem estar à cata de figuras idealizadas para identificar-se, de modo a reconstituir-se o mais rapidamente possível e encontrar seu lugar neste magma homogeinizado de subjetividades. Quando conseguem, alimentam sua ilusão de estabilidade e parecem apaziguar-se; mas o preço que pagam é ver a vida enquanto potência de diferenciação, escapando de suas mãos. É nítida sua desvitalização.

Mas certamente não seria apenas isto o que detectariam radares, se implantados nesta virada de século. Um espantoso avanço das tecnologias de informação e de comunicação de massa, faria aparecer na trama de seu espectro um fato curioso: a maioria dos personagens, independentemente de onde estejam, encontram-se habitados pelo planeta inteiro ao mesmo tempo; uma imensa riqueza de forças/fluxos e, por conseqüência, de mestiçagens virtuais, aumenta indubitavelmente a potencialidade de engendramento de diferenças e de criação de mundos. Paradoxalmente, é evidente a limitação destes personagens para processar tamanha abundância; intolerantes à desestabilização, eles não se deixam facilmente afetar

pelos efeitos das misturas em sua subjetividade. É gritante o contraste que se observa entre a exuberância de mundos virtuais e a mesmice das figuras em torno das quais se organizam.

Prognóstico: o quadro pede uma mudança na política de subjetivação vigente. Parece que se há uma guerra a ser travada ela teria como um de seus principais alvos a libertação do confinamento no visível. Para isso seria preciso criar condições para que a experiência do mal-estar provocado pela disparidade fosse menos traumática e mais produtiva. Senão, corre-se o risco de a riqueza da paisagem contemporânea transformar-se em inferno: quando as figuras estabelecidas são tomadas como identidades e seu abalo traumaticamente interpretado como ameaça de desagregação, para manter-se no mesmo lugar, se é capaz de fazer qualquer coisa, inclusive matar. A guerra dos gêneros é um exemplo disto, sem dúvida dos mais amenos se pensarmos no que se tem feito em nome de identidades nacionais, religiosas, étnicas e raciais.

Mas esta visão da guerra dos gêneros não contradiz o sentido emancipador que se costuma atribuir-lhe?

Sim e não: é verdade que esta guerra é de certo modo indispensável para que personagens do gênero oprimido, desqualificados socialmente, conquistem direitos civis e dignidade; mas não é menos verdade que ela os mantém confinados numa identidade, invertendo apenas seu valor, que de negativo se transforma em positivo. E o mais curioso é que esta simples inversão, além de manter tais personagens no mesmo lugar, às vezes até os reforça em seu modo de subjetivação identitário: fica adiado o confronto com a finitude e o trabalho que se faz necessário para dar vasão às diferenças emergentes. É que este trabalho implica a criação de contornos subjetivos singulares e efêmeros – e portanto não generalizáveis –, já que singulares e efêmeras são as misturas de forças/fluxos de que é feita cada diferença que vai se produzindo ao longo da existência.

Caso de fato existissem radares apropriados para rastrear este tipo de guerra, o que eles implacavelmente nos mostrariam é que enquanto gêneros se degladiam no plano visível por uma causa politicamente correta – a luta por uma igualdade de direitos, que aliás no Brasil são especialmente desiguais –, no plano invisível, há uma proliferação de diferenças produzidas por uma hibridação cada vez maior de forças/fluxos, que não conseguem encontrar canais para sua existencialização. E quanto mais se degladiam os gêneros, mais se afirmam as identidades e menos canais se abrem para as diferenças; reciprocamente, quanto mais proliferam diferenças e mais aumenta sua pressão, mais apavoradas ficam as subjetividades com suas supostas identidades e mais defensivamente as enrijecem na tentativa de manter a ilusão de sua eternidade e proteger-se do terror que a finitude provoca.

Avaliar esta situação fazendo um esforço para nos deslocar de uma lógica da representação em direção a uma lógica das multiplicidades e dos devires, própria da

Carlos Vergara
Carnaval, 1972/78
fotografia

Tarsila do Amaral
Antropofagia, 1929
óleo sobre tela
126 x 142 cm
col. particular

dinâmica entre os planos, nos deixa um tanto perplexos. Explorada desta perspectiva, a guerra entre gêneros revela sua faceta de guerra a favor da perpetuação de gêneros e contra a processualidade da vida enquanto produção de diferenças. Conclusão: se quisermos evitar que a guerra politicamente correta dos e pelos gêneros se transforme numa guerra politicamente nefasta para a vida, será preciso travar simultaneamente uma guerra contra a redução das subjetividades a gêneros, a favor da vida e suas misturas.

Neste ponto, o Brasil me parece ter algo a dizer na questão dos gêneros. Trazemos a marca de uma certa facilidade para nos desfazer das figuras vigentes, e com elas das identidades e gêneros, sempre que necessário. Nossa fundação e nossa história é pontuada por mestiçagens. Habituados a nascer e renascer das misturas, somos constitutivamente híbridos; borram-se em nós desde o início as fronteiras entre figuras.

Um dos movimentos do Modernismo brasileiro colheu esta marca de nossa cultura e decidiu afirmá-la positivamente, chamando-a de "Antropofagia". Estendendo esta idéia, hoje, para o campo do desejo, diríamos que antropofágico é o próprio processo de composição e hibridação das forças/fluxos, o qual acaba sempre devorando as figuras da realidade objetiva e subjetiva e, virtualmente, engendrando outras.

O grau de abertura para a antropofagia das forças/fluxos pode ser um critério para distinguir diferentes modos de subjetivação. Por este critério, diríamos que um modo de subjetivação é antropofágico quando tende a se constituir como existencialização das virtualidades engendradas na mestiçagem das forças/fluxos e não como resistência contra a finitude. Em outras palavras, um modo antropofágico de subjetivação se reconheceria pela presença de um grau considerável de abertura, o que implica numa certa fluidez: encarnar o mais possível a antropofagia das forças, deixando-se desterritorializar, ao invés de se anestesiar de pavor; dispor do maior jogo de cintura possível para improvisar novos mundos toda vez que isso se faz necessário, ao invés de bater o pé no mesmo lugar por medo de ficar sem chão.

A antropofagia seria o princípio organizador deste modo de subjetivação. Um princípio radicalmente ateu, imanente à produção da realidade, cuja referência é a processualidade: as diferenças emergentes a partir das quais se traçará novos territórios

e, indissociavelmente, suas cartografias. Opera-se aqui um deslocamento do princípio que tem por referência uma representação de si e do mundo tomada *a priori*, seja ela qual for, mesmo que em nome de uma causa politicamente correta.

Se o Brasil tem algum *know-how* a oferecer para a guerra dos gêneros seria mais na direção de uma guerra contra a perpetuação dos gêneros. Isto passa pelo rastreamento de dispositivos que permitam desmobilizar o terror que a antropofagia nos causa, condição indispensável para incorporá-la como princípio organizador de nossos processos de subjetivação.

A importância deste tipo de *know-how* extrapola a guerra dos gêneros. A miscigenação contemporânea requer que mudemos o princípio que rege nossos processos de subjetivação, depurando-o dos resquícios do modelo que reduz a subjetividade à representação, se quisermos ampliar nossas chances de processar a riqueza que temos em mãos.

Ao lado da guerra de gêneros é preciso cada vez mais levar uma guerra dos habitantes dos devires contra os adictos dos gêneros, inclusive e antes de mais nada, na arena de nossa própria subjetividade. Uma guerra de híbridos, mestiços, antropofágicos.

reprodução foto - Flavio Colker

Barrão
Sem título, 1985
batedeiras
37 x 38 x 18 cm
col. Afonso Henrique R. Costa

Suely Rolnik é Professora Titular da PUC-SP (Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Pós-Graduação de Psicologia Clínica); autora de ensaios publicados no Brasil e no exterior e dos livros *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Estação Liberdade, São Paulo, 1989) e, em co-autoria com Félix Guattari, de *Micropolítica. Cart* nea de textos de F. Guattari, *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo* (Brasiliense, São Paulo, 3ª edição 1987); tradutora de livros e ensaios.

Resumo – A guerra dos gêneros é abordada no sentido macro e micropolítico. A macropolítica concerne a realidade individual e coletiva enquanto representação, cujas figuras definem identidades e suas classificações dualistas – por exemplo, a classificação em gêneros. A micropolítica concerne a mesma realidade, mas enquanto multiplicidade de fluxos, cujas composições engendram as transformações de suas figuras e, portanto, de identidades e gêneros. Se a guerra dos gêneros, do ponto de vista macropolítico, é condição para que o gênero oprimido conquiste igualdade de direitos e dignidade, já do ponto de vista micropolítico ela implica o risco de uma redução das subjetividades ao gênero, o que pode brecar os processos de mudança. É sugerido que ao lado da guerra macropolítica dos gêneros seja travada uma guerra micropolítica contra tal tendência redutora. A marca da antropofagia virtualmente presente nas subjetividades brasileiras as tornaria potencialmente aptas para levar este segundo tipo de guerra.

Este ensaio foi escrito sob encomenda de *TRANS. Arts. Cultures. Media* (Nova York, Passim, inc.), para a abertura da seção "Genders War" no nº 3 da revista (1996, no prelo).

Let's Talk About Sex Baby[1]

Marcia Fortes

"I place a tremendous belief in eroticism, for it is truly a thing that finds general validity throughout the world, a thing people understand (...) And in fact I thought it was the only excuse for doing anything, to give it a life of eroticism which is completely close to life in general and more than philosophy or anything like that". Marcel Duchamp

Hoje ela é loura, mas pode ser que ontem tenha sido ruiva ou morena. Estas garotas gostam de disfarçar identidades. Sua pele é bem clara, bem gringa, e seu rosto revela traços de nobreza. Seu olhar é duro, quase nulo, e olha longe lá atrás no espelho do outro lado do bar. Ela dança sem mover os pés, só os quadris dando voltas sobre as pernas fincadas nos saltos altos do *escarpin*. Cai o *top* de camurça sobre o chão. Peitos a mostra sob a luz vermelha, mamilos rosados eriçados. Peitos grandes, americanos. Ela desce o zíper do shortinho preto, vira de costas, rebola exibindo o rego, abaixa o *short* e se debruça, provocando, exibindo todo o traseiro. Agora se vira de frente, percorre os olhos sobre os olhos que a olham, e dá um passo com o braço esticado na direção daquele homem que lhe estende a nota do dólar na sua mão.

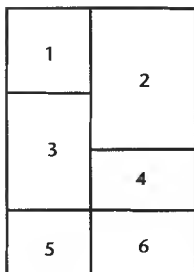
A cena se passa no Billy's Topless Bar, um dos mais 'tradicionais' bares de *go-go dancing* de Manhattan, e um dos pontos de encontro da comunidade artística nova-iorquina. Nas noites do Billy's, entre os drinques e os remixes das músicas pop, entre as *go-go girls* semidesnudas e os assíduos machos admiradores, volta e meia se encontram alguns dos artistas, críticos, curadores e *dealers* das galerias do Soho. Local 'suspeito' para ser freqüentado por aqueles que definem o comportamento do mundo da arte contemporânea. Afinal, "arte é uma forma de consciência" (e fazer arte uma forma de criar consciência); e estas pessoas que manejam a criação da consciência atual aqui estão. Entre conversas e tragos e goles no Billy's, sexualidade, erotismo, fetiche, perversão, volúpia, libido, pornografia, capitalismo do desejo. De fato, muito da arte que se vê hoje no circuito internacional é uma arte embebida das temáticas do sexo e da sexualidade.

Obras de arte são ponteiros da nossa história. O processo artístico dá vazão à necessidade que temos de emprestar sentido ao fluxo da existência, de refletir sobre nossa experiência, de disciplinar expressões das nossas percepções do mundo, de exorcizar nossos desejos. Nada existe em um vácuo. Não há ato ou objeto desprovido de contexto. A obra de arte sempre sucede em resposta a debates pessoais ou públicos. Neste nosso século fazer arte passou a ter menos a ver especificamente com a produção de objetos e mais a ver com a integração deste processo criativo ao diálogo de idéias e temas vigentes na sociedade. E "pornografia é apenas um item entre as várias comodidades que vêm sendo circuladas na nossa sociedade"[2]. Hoje mais que nunca sexo é moda, é indústria, é consumo, é obsessão coletiva. Violência, sexo e explosões de carro geram milhões em Hollywood. Sexo penetra todas as camadas sociais e culturais, a vida da família, as imagens da TV, os *hits* do rádio. Como John Lennon costumava dizer, "It's all dick".

Sexo é a expressão mais certeira de tudo que somos ou podemos ser. É no ato sexual que nos permitimos, que vivemos todos os papéis, que nos humilhamos, que somos cruéis, é onde morremos e onde superamos a morte. "Porque nós somos humanos e vivemos na sombria perspectiva da morte nós conhecemos a exacerbada violência do erotismo"[3]. Se buscamos a impossi-

1. Música hit do grupo pop-rock americano "Salt'n'Peppa".
2. Susan Sontag, "The Pornographic Imagination", da coletânea de ensaios *Styles of Radical Will*.
3. George Bataille, "Les Larmes d'Eros".

Com exceção daquelas fornecidas pelas galerias citadas nos créditos, todas as imagens deste artigo são reproduções.

1	2
3	4
5	6

página 23

1. Larry Clark
still do filme *Kids*, 1995
capa da ARTFORUM (maio)
2. Cindy Sherman
Sem título, 1992
fotografia em cibachrome
3. John Currin
The Wizard, 1994
óleo sobre tela
4. Jeff Koons
Dirty - Jeff on Top, 1991
óleo e *silkscreen* sobre tela
5. Charles Ray
Oh! Charley, Charley, Charley..., 1992
técnica mista
6. Ricardo de Oliveira
Long Island Black Caddy, 1994
fotografia p&b

bilidade de desvendar os milenares mistérios da vida e da morte, e se não podemos entender Deus, vamos então ao sexo. *Homo sapiens*, *Homo eroticus*.

Desde que os gregos o inventaram, Eros é o princípio da ação, símbolo do desejo, cuja energia é a libido. Todos os artistas têm os seus desejos, alguns impossíveis, todos os artistas têm as suas paixões, algumas mais físicas. Erotismo é a paixão mais intensa. Nos expressamos como podemos, e a libido nos entra por todos os poros. O artista quer se satisfazer, se superar. A insaciabilidade do artista. Sade escreveu mais que 120 páginas de *Sodoma* baseado neste "princípio de insaciabilidade". O artista, armadilhado nos impulsos da libido, procura criar os objetos da sua volúpia, dar forma estética às suas fantasias, redirecionando seus desejos sexuais para a atividade artística. Sublimação, como Freud explica. Definindo a coisa toda num pensamento arredondado, a sexualidade é intrínseca à arte porque, se a arte é a expressão do intelecto humano, e o intelecto humano é permeado de sexo, logo a arte vai ser impregnada de sexualidade. Esta lógica, aliás, não data de hoje. O domínio de Eros é intemporal, e a semântica do erotismo (e sua inevitável violência) se relata extensamente nos 'velhos' museus, em quadros de Bosch, Caravaggio, Botticelli, Rubens, Watteau, Delacroix, para citar alguns. Mas, para discutir a expressão da sexualidade na arte, há que se desvendar as analogias formais e temáticas, as interpretações e apropriações.

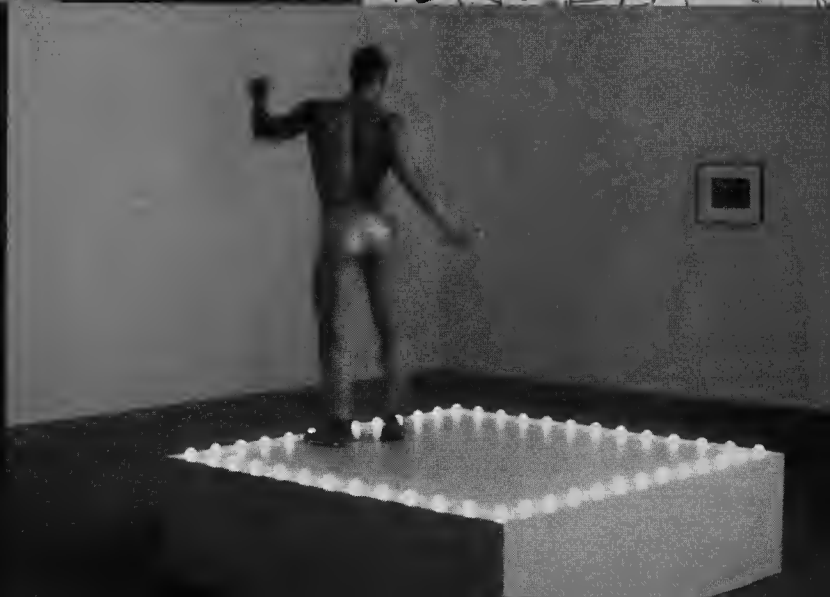
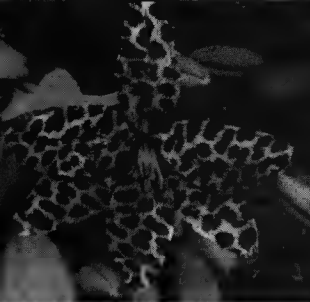
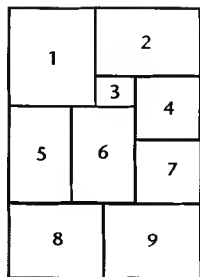
Há que se considerar que o ato sexual, mesmo em sua mais sutil representação, pode ser interpretado como metáfora do ato de criação. À margem de todas as interpretações que se pode fazer da origem do mundo, o famoso quadro de Courbet reveladoramente intitulado *L'Origine du Monde* – uma pintura de um corpo nu de mulher, quadris e vagina em primeiro plano – remete sem dúvida ao ato amoroso. Duchamp, aliás, usou este quadro de Courbet como referência formal em sua obra (vide *Etant Donnés* – pág. 91).

Há que se considerar a analogia das formas, a ambigüidade da matéria, seja pictórica ou escultórica. Os pássaros polidos de Brancusi, por exemplo, alongados e roliços, puro falo. A genitália se transfigura em fruta, flor, paisagem, monumento, ou objeto mundano (o uso de flores e frutas como metáforas eróticas é clichê na arte desde eras remotas até as pétalas na pintura de Georgia O'Keefe, as clássicas interpretações de Mapplethorpe, as variações sobre o tema da dupla pop inglesa Gilbert & George, etc).

Há que se considerar que sexualidade vai muito além do óbvio falo e vulva. Sexualidade é material do dia-a-dia: se demarca nas roupas que usamos, na cor do batom, na altura do cabelo, no que comemos, na escolha do drinque, na marca do carro, nos materiais e símbolos que elegemos, nosso comportamento e estilo. Sexualidade, erotismo, são conjunções de substâncias e sabores e formas e sensações. Sexualidade é um coco; sucos, mucos, açúcares. Sexualidade é futebol; músculos, ginga, agressividade, fome. Sexualidade é uma tourada: sedução, traição, violência, beleza, dor, morte. Sexualidade é um cadillac; poder, velocidade, intensidade, *status*.

Mas, prioritariamente, há que se considerar o corpo. Há milhares de anos observamos homens nus na escultura clássica. Há séculos acompanhamos a tradição do nu feminino na pintura. O corpo é acessório para um anseio. A figura humana estimula em nós as fantasias eróticas mais profundas. Pensar na Idade do Ouro dos Gregos, na Renascença italiana, no Maneirismo de Michelangelo. Pensar em Rodin. O erótico se manifesta na escultura de Rodin como inspiração, possibilidade, tensa antecipação; num braço que se levanta, na contorção de um torso, no gesto de uma mão, a ânsia total da sexualidade. E nos seus 'escandalosos' desenhos e aquarelas, Rodin liberou a ferocidade da sua sensibilidade erótica: mulheres se masturbando, mulheres fazendo amor com mulheres, mulheres de pernas abertas e clitóris aparente. Como um diário das fascinações do artista; e como um tapa na cara da sociedade, como um estupro da sexualidade hipócrita da era vitoriana.

A vergonha e os tabus pudicos estabelecidos pela civilização cristã impulsionaram um movimento compensatório na arte. Como Foucault observou, o poder da repressão moralista serviu, paradoxalmente, para intensificar a discussão do sexo e honrar a causa da liberdade e do conhecimento sexual. Ser subversivo, desafiar o poder estabelecido. A repressão do Eros nos inflama e cria obsessões delirantes. A condição do erotismo: repressão e transgressão, tabu e violação. Neste nosso século o exercício artístico procurou criar uma atmosfera intelectual sintonizada na transgressão. A poética da transgressão. Chocar era a ordem para os surrealistas que, com associações fantásticas,

ARTFORUM

página 24

1. Nobuyoshi Araki
Unconscious Tokyo: Tokyo Cube 1–100, 1994
fotografia p&b
cortesia White Cube
2. Sarah Lucas
Au Naturel, 1994
colchão, balde, melões, laranjas e pepino
3. Tracey Emin
Masturbating, 1994
desenho
4. Eva Hesse
Accession II, 1969
aço galvanizado e tubos plásticos
5. Dinos & Jake Chapman
Doggie, 1995
fibra de vidro pintada
6. Nan Goldin
Jimmy Paulette and Taboo! undressing, 1991
fotografia em cibachrome
7. Sue Williams
Orange with Bulimic (detalhe), 1996
óleo sobre tela
8. Matthew Barney
Cremaster 4, 1994
still de filme
9. Felix Gonzalez-Torres
Every Week There Is Something Diferent, 1991
instalação na Andrea Roser Gallery, NYC

constituíram na arte grande força pertinente à sexualidade. A metáfora sexual marcou o começo deste século seja na morbidez alucinatória do desenho obsceno de Dali, nas transposições corporais de Magritte, na idolatria à anatomia feminina de Picabia, nas ironias mecanizadas de Max Ernst, ou na violência figurativa de Picasso.

Os dadaístas e surrealistas eram fascinados por objetos mecânicos (transformando as mulheres de seus sonhos em tomadas ou motores). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, o Grande Vidro de Duchamp, é um clássico da sexualidade fria, e a idéia das 'máquinas autômatas' se projeta até os nossos dias em obras como o *Fucking Clock* de Nam June Paik (um circuito fechado de televisão que nos permite ver de diversos ângulos o balanço de um pêndulo entrando e saindo de um orifício), ou as claves mecânicas de Rebecca Horn e as autômatas figuras de néon de Bruce Nauman. Com Duchamp, arte deixou de ser algo para os olhos e passou a funcionar em uma esfera de jogadas mentais, com humor no campo de ação (arte conceitual, "stimulus cerebral"). Erotismo, então, passou por uma reavaliação radical de forma. Conotações, noções sexuais tornaram-se obscurecidas com o gênio de Duchamp (a sua Mona Lisa de barba e bigode é intitulada *L.H.O.O.Q.*– foneticamente, em francês, estas letras insinuam "elle a chaud au cul ", ou no português popular, "ela está com fogo no rabo"). Freud teorizou que todos os objetos podem se tornar significativos libidinosos. Com seus *ready-mades*, Duchamp usou do efeito antropomórfico do objeto, enfatizando o erotismo inerente nos objetos mundanos. Mais tarde, durante o reinado da arte abstrata, Eva Hesse incorporou ao minimalismo americano este sentido orgânico da forma, desenvolvendo uma iconografia metamórfica genital. Seus cubos ou caixas de aço entrelaçados com tubos de plástico (*Accessions*) são inegavelmente sexuais com seus interiores escuros, pontiagudos e 'cabeludos', ao mesmo tempo repugnantes e sedutores (como a "vagina dentada").

Os anos 60 e 70 trouxeram um forte empenho em minar a vigência da produção de arte abstrata em favor de algo mais humano. Beuys conversando com um coelho morto, desenhando com gordura e sangue, os materiais do corpo humano, resgatou um elemento orgânico e subjetivo. Piero Manzoni assinou seu nome no corpo de uma mulher, criando uma *Escultura Viva*. Yves Klein untou mulheres nuas com tinta azul, usando seus corpos como um carimbo de formas anatômicas sobre a tela. Pioneiros do *happening*, sistematicamente integrando erotismo aos seus trabalhos (alguém disse que uma definição de *happening* é o processo de fazer arte, amor e política simultaneamente). Warhol 'refigurou' a tela com imagens de celebridades e produtos de consumo, tratando dos desejos, tratando Marilyn Monroe como 'mulher objeto', como o definitivo 'objeto sexual'. Vito Acconci fotografou as contorções do seu corpo e Bruce Nauman fez de seu ateliê um teatro de câmara com circuito fechado de TV, tornando a atividade de fazer arte um processo de auto-investigação. O artista no processo de se definir na esfera pessoal, política e cultural, utilizando o corpo para suas produções, é influência profunda na geração atual de artistas.

Desde os anos 80, vários artistas começaram a questionar a natureza da cultura contemporânea. Hoje em dia cultura é excesso. Excesso de imagens e apropriações e comodidades e manipulações de desejo e transferências de identidade em goles compulsivos. Sexo, mais do que qualquer outro elemento na nossa cultura, existe na nossa psique como uma mistura das nossas próprias experiências e das imagens que vemos da TV, publicidade, e cinema. Richard Prince é obcecado pela libido capitalista americana. Em suas apropriações de imagens, Prince joga com nossos desejos, nossos desejos imaginários. Em 1983, Prince 'roubou' uma foto de Brooke Shields nua aos 9 anos, de pé ao lado de uma banheira com óleo sobre todo o corpo, e a exibiu numa galeria no East Village ("Você quer isso? Foder a Brooke Shields?"). Já Charles Ray às vezes toma a cultura contemporânea ao pé da letra. O insulto "go fuck yourself "("vá se foder") ganha uma expressão absurdamente literal em *Oh! Charley, Charley, Charley...* (1992), uma escultura de uma orgia sexual com oito manequins, todos moldados do corpo do próprio artista.

Mas foi Jeff Koons quem extrapolou. Se o artista do século 20 respira a poética da transgressão, se Beuys afirmou que "arte é vida", se sexo *per se* é vida, Koons fez da arte sexo e do sexo arte. Na série *Made in Heaven* (1989-1991), Koons transforma uma fantasia coletiva em um desejo pessoal, e este desejo em uma obsessão manufaturada. Um conceito deveras complexo para um trabalho, envolvendo antes de tudo o seu casamento

com La Cicciolina, ex-membra do Parlamento Italiano e a imperatriz das atrizes pornô. Em *Made in Heaven*, grandes pinturas/*silkscreen* e pequenas esculturas de vidro catalogam atos sexuais explícitos entre Koons e Cicciolina. "Estou tentando atravessar a crise moral pessoalmente, e remover a crise moral do vocabulário visual do espectador", Koons declarou, convencido de que seu trabalho (incluindo a 'produção' de um filho com Cicciolina) existe para nos liberar.

Na prática e na teoria, sexo está na boca de todos e sua representação é um debate ardente. Imagens de bocetas e perus e mamilos e sucos de esperma vêm sendo produzidos e exibidos por Louise Bourgeois, Kiki Smith, Robert Gober (o erotismo na perversão da matéria corporal), Sean Landers, Marilyn Minter, Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Larry Clark, entre vários.

Narciso nunca esteve tão vivo quanto hoje na arte contemporânea. O momento presente se caracteriza pela idéia fixa na construção de uma identidade pessoal, particularmente em relação ao *status* sexual. Num "artworld" carregado de discursos sócio-políticos, verborrética reflexiva e demanda de 'significado' na obra, os artistas estão trabalhando mais e mais sobre eles mesmos. Em uma era que nos reduz a cifras e estatísticas, a afirmação do 'eu' tornou-se um grito, uma obsessão narcisista. Foucault observou há muito que a era moderna direcionou a questão do que somos para o que nossa sexualidade é. Em busca da afirmação de uma liberdade individual, os artistas tratam dos posicionamentos, estereótipos, e preconceitos sexuais. Demarcam uma identidade sexual no esforço de compreender e nominar um 'eu'. No cenário atual, esta auto-construção de identidade se articula através dos canais de performance, vídeo e *body art* abertos nos anos 60 e 70. Hoje, o *modus operandi* de muitos artistas toma o corpo como elemento central, o corpo como linguagem. A fotografia também se destaca como uma das mídias mais propícias para expressar as crises de identidade, os desejos de travestismo, a reversão de papéis que marcaram este século: os famosos retratos que Man Ray fez de Duchamp travestido de seu alterego feminino Rrose Sélavy, os auto-retratos em polaroid que Warhol fez com peruca loura e batom vermelho, são referências centrais para a obra de artistas contemporâneos como Cindy Sherman e Catherine Opie.

Sean Landers faz vídeos de pseudo-auto-flagelos ou de narcisismo exacerbado; e pinturas-narrativas sobre o eu e o nada e masturbações mentais incluindo suas fantasias eróticas (escrevendo a óleo sobre tela, "enquanto eu me esvaziava dentro dela eu disse 'eu te amo', e eu queria me levantar e esticar meus músculos magricelas como uma escultura grega e eu queria que isso fosse arte"). Os vídeos definitivamente estranhos de Matthew Barney centram-se em um corpo andrógino carregado de auto-erotismo. Penetração, masturbação, lubrificação, constam em sua gramática artística. Os vídeos elaboram sobre sexualidade e fertilidade desde imagens como o processo de auto-excitação de um personagem híbrido com um objeto estranho que parece um aspirador, a frenética batalha libidinal de dois sátiros dentro de uma limousine representando um estado perpétuo de desejo insaciado, até o local (a Ilha do Homem) e o título (*Cremaster*- um músculo que regula a temperatura nos testículos) escolhidos para o seu último projeto, onde a ilha se traduz em um corpo e o corpo em uma ilha, e vemos buracos no corpo e o corpo em buracos.

Já Dinos e Jake Chapman parecem mais preocupados com o uso de material erótico do que com a expressão dele. E o uso é literal: pequenos manequins 'siameses' tem as cabeças unidas por vulvas, e narizes em forma de pênis penetram bocas em forma de ânus. O trabalho de Sarah Lucas é direto e insolente e afronta a maneira com que mulheres são vistas na sociedade: *BITCH* é uma mesa vestida com uma camisa 'hering' donde se dependuram dois melões e um peixe embalsamado do outro lado. *Receptacle of Lurid Things* é um molde em cera rosa do seu dedo 'pai de todos', aludindo à masturbação e ao universal "fuck you". O abuso sexual de mulheres é tema recorrente na pintura agressiva de Sue Williams, que faz uso de uma palheta ostensivamente pornográfica.

Muitos artistas almejam a tradição de chocar a burguesia como os dadaístas e surrealistas conseguiam fazer, apesar do material sexual estar se tornando cada vez mais um lugar-comum na nossa cultura. O choque virou clichê. Sexo como aparato mundano, a agressividade erótica do século 20, cultura bruta, sadomasoquismo, fetiches, perversões.

Em um universo de comodidades eróticas como pênis plástico e bonecas infláveis, a arte fetichista de 'brincar com

página 25

1. Kevin Landers
Sem título (women), 1994
fotografias coloridas
2. Mat Collishaw
In the Old Fashioned Way, 1992
madeira, aço, papel, motor, sacos de areia, auto-falantes, toca-fitas e fita K7
cortesia Tanya Bonakdar Gallery
3. Man Ray
Rrose Sélavy, 1921
fotografia p&b de Marcel Duchamp
4. Richard Prince
Brooke Shields (Spiritual America), 1983
fotografia em ektacolor
5. Sean Landers
Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, 1993
vídeo
6. Mat Collishaw
Leopard Skin Lilly, 1995
fotografia colorida
cortesia Tanya Bonakdar Gallery
7. Kiki Smith
Mother/Child, 1993
(detalhe - uma de duas figuras)
cera
8. Catherine Opie
Daddy Irving and Mark, 1994
fotografia colorida
9. Andy Warhol
Marilyn (Three Times), 1962
tinta e *silkscreen* sobre tela
10. Cheryl Donegan
Tent (Part II), 1995
vídeo

1	2	3
4	5	

abaixo

1. Franz West
Sculpture with Nipple, 1994
gesso pintado, metal e gaze
2. Damien Hirst
She Wanted to Find the Most Perfect Form of Flying, 1992
vidro, aço, mesa, cadeira, casaco de mulher pendurado, peixes dourados vivos numa tijela e manchas de tinta
3. Yves Klein
(mulher-pincel e pintura), 1960
4. Pierre Molinier
(auto-retrato), 1957
fotografia p&b
cortesia Cabinet Gallery
5. Laura Aguilar
Sem título, da série *Clothed/Unclothed*, 1991
fotografia p&b

bonecos' ganha ênfase. Na sua obra mais recente, Cindy Sherman produz fotos de bonecos perversamente sexualizados. Os animais de pelúcia de Mike Kelley, contorcidos e encaixados em posições fálicas ou perversas, símbolos inocentes da infância molestados e violados pelas mãos e imaginação adulta, são uma arte enraizada nos tabus culturais. Nos vídeos de Heidi, feitos em colaboração com Paul McCarthy, vemos agonizantes brutalidades cometidas contra bonecas e fantoches. Já a obra de Paul McCarthy é pura abjeção e patologia sexual: repulsa, horror, prazer, e desorientação além dos limites. Seus vídeos dão olhos esbugalhados a *História do Olho* de Bataille: vestindo peruca loura e lingerie negra, o pau pintado de vermelho, ele fode pilhas de carne crua moída e enfia uma salsicha no cu; ele enfia cada um dos dedos numa garrafa de ketchup, forja uma castração cortando o tubo de um aspirador, mela um pauzinho japonês com maionese e o enfia repetidamente no ketchup, goza, gargalha psicopaticamente. Um corpo sem ego, na falta de 'objetos próprios' transferindo o desejo sexual para objetos abjetos, na ambigüidade e violência da experiência. McCarthy faz esculturas menos catárticas e mais sarcásticas: *Cultural Gothic* (1992-93) consiste de três manequins autômatos, um pai, um filho e um bode – o filho movimenta o quadril, entrando e saindo do traseiro do bode, enquanto o pai lhe dá tapinhas de aprovação nos ombros.

Na arte recente o conflito do sexo se estende em forma de dúvida e medo. A Aids acarretou um forte impacto na produção atual, Larry Clark e Nan Goldin dão passo a uma ansiedade formal de curiosos resultados. Goldin fotografa a si mesmo e as pessoas do seu 'mundo', retratando sua própria psicologia sexual e a de seus amigos (muitos dos quais pertencem ao "terceiro sexo", são travestis ou transexuais). Com seus retratos honestos e surpreendentemente poéticos, Goldin articula novas possibilidades e transcendência dos códigos e definições dos dois sexos, ao mesmo tempo em que ela revela a beleza, as feridas e as dores presentes no íntimo da sexualidade. Desnecessário enfatizar o quanto a Aids afeta a vida ao redor de Goldin. Fotografando esta vida em seu íntimo, apaixonadamente, ela faz

um tributo à sobrevivência no perigo, ao corpo em fisicalidade e vulnerabilidade. Em *Kids* de Larry Clark, um filme quase-documentário sobre um promíscuo dia de verão nas vidas entrelaçadas de um grupo de adolescentes novaiorquinos, Aids é o elemento de ameaça e terror, o 'assassino' dos velhos filmes de suspense. No filme Clark igualou a textura macro de intimidade que virou a assinatura do seu estilo nos seus hoje clássicos livros de fotos (fotos na cadeia, fotos de drogas, fotos de sexo), *Tulsa* (1971) e *Teenage Lust* (1983-1992). Sexo está na ponta da língua destas 'crianças' (e Aids atrás da porta). E o jovem protagonista Telly diz no final de *Kids*: "se você tirar o sexo de mim, eu não tenho mais nada".

Uma série de exposições reverberam o tópico sexual no circuito artístico atual. Em 1993, o galerista novaiorquino David Zwirner organizou a mostra *Coming to Power: 25 Years of Sexually X-plicit Art By Women*, e o New Museum of Contemporary Art montou *Bad Girls*. Em 1995, a coletiva *Auf Den Leib* (Sobre o Corpo) aconteceu no Kunsthalle do Museumsquartier. Este ano, *Sex and Crime* está em cartaz no Sprengel Museum de Hannover. O Centre Georges Pompidou em Paris montou uma exibição de grande escala intitulada *Le Sexe d'Arte*. Mas, no final, o conceito curatorial soa impostor, não vinga, e tudo parece ser mais uma desculpa para exibir paus e vaginas em grande quantidade, mais um excesso de imagens de sexo (e, claro, a mostra está fazendo enorme sucesso).

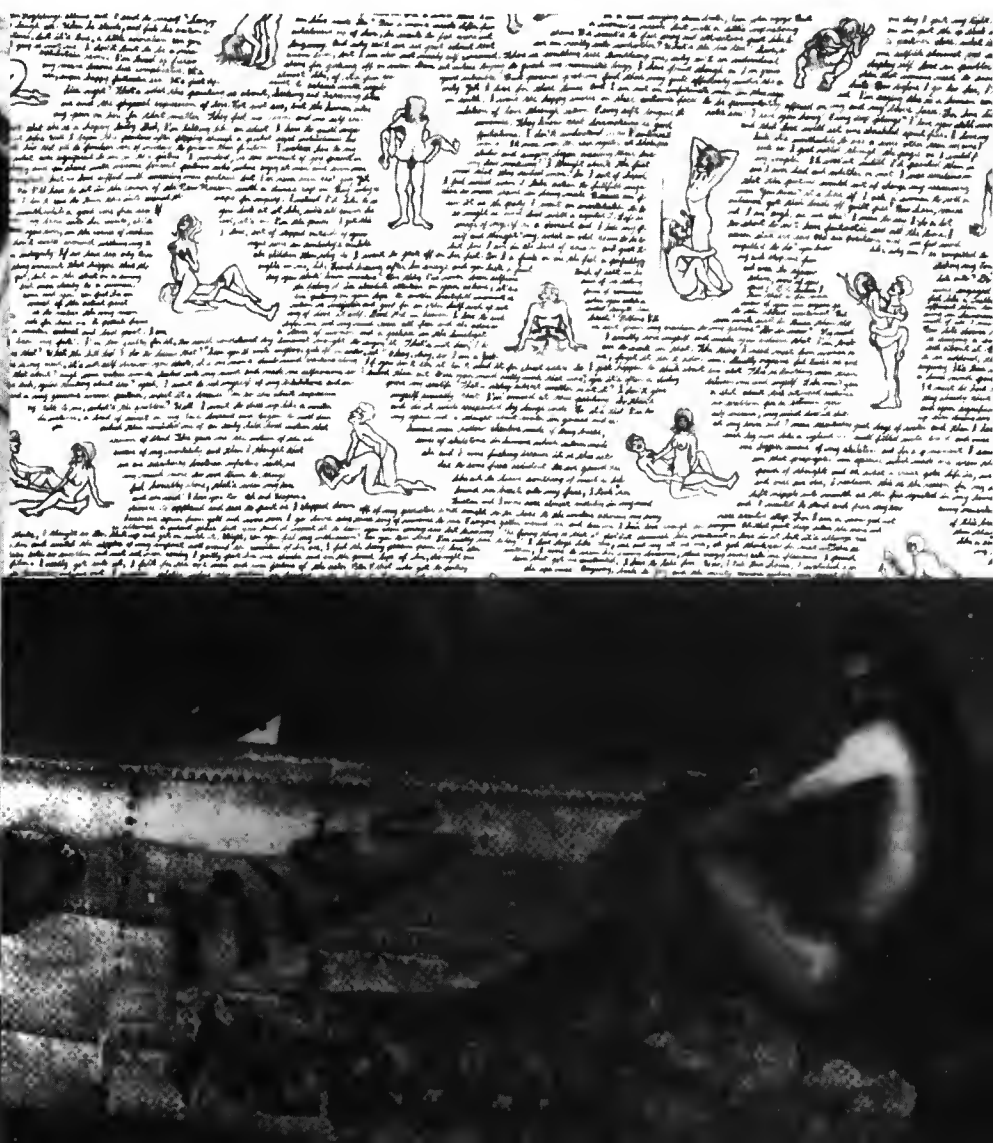
Qualquer obra com o mais leve traço de sexo vem registrando considerável sucesso no mundo da arte já por algumas décadas, e o efeito colateral é que a coisa toda se tornou cansativa, como qualquer excesso, e a dinâmica da idéia ficou estagnada. Sexo é básico. Mas "sexo se tornou hoje um pastor público e o seu discurso é um grito de guerra: faz do prazer um dever. Um puritanismo no avesso. Indústria faz do erotismo um negócio; política o torna uma opinião"[4]. Há outras questões prementes, outras abordagens de interesse. Porque, afinal, essa coisa de fazer arte não é sobre ter muito sexo e estar na moda; é sobre ser inteligente, particular, e poético.

1	2
3	4

abaixo

1. Gustave Courbet *L'Origine du Monde*, 1866 óleo sobre tela
2. Sean Landers *Joy of Sex* (detalhe), 1995 óleo sobre linho cortesia Andrea Rosen Gallery
3. Nobuyoshi Araki fotografia p&b cortesia White Cube
4. Michael Joo *Miss Megook*, 1993/94 fotografia manipulada por computador

4. Octavio Paz, "En la mesa y en la cama", da coletânea de ensaios sobre arte e literatura *Convergencias*.

Marcia Fortes vive e trabalha em Nova York

O Corpo É A Obra

Antonio Manuel

Tudo é sensual, tudo é música, tudo é poesia – depende de cada um dignificar a vida, elevar o espírito. Sexualidade é como arte. Fonte de prazer, forma de conhecimento, extensão do corpo.

Neste momento, estou de frente para um pequeno objeto-caixa com foto, folhas e pau. Mais do que um poema, este objeto estende seus sentidos ao descobrir-se e ler-se entre folhas e paus: ONDE ESTÃO TODOS.

FALO... envolvido pela relação sexualidade e corpo e, essa relação humana faz pontuar alguns trabalhos sem determinar a época, pois o corpo é atemporal, motor da obra e como disse Mário Pedrosa, um exercício experimental de liberdade.

Forças criativas concentradas na proposta CORPOBRA (quando da minha participação no Salão Nacional como obra: O CORPO É A OBRA) fazem lembrar que naquele momento os suportes da arte não atendiam às necessidades vigentes e, os chamados objetos artísticos solicitavam uma nova ordem de atuação, frente ao obscurantismo da época.

Assim, como consciência e pensamento o corpo no meu trabalho, tem sua origem nas URNAS QUENTES. Caixa hermeticamente fechada que é aberta a marteladas: pra possuir-se o código poético, tem-se que violar a integridade do objeto. URNA QUENTE é sempre URNA QUENTE, possível como ato e fato. Toda vez que houver necessidade de realizar novas URNAS, serão realizadas como projeto vivo e pulsante, pronto a ser enviado a qualquer parte do planeta.

No texto "Exemplo Nu", Ronaldo Brito aponta para a questão da identidade da arte que gira ao redor de sua auto-dissolução. "A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de provocação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda obra é corpo, pelo menos, corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana por demais humana; isto é, mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político – estão sendo diretamente atacados o elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate – viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente".

Para Mário Pedrosa, CORPOBRA faz parte da 'Atividade Criatividade'. "O que

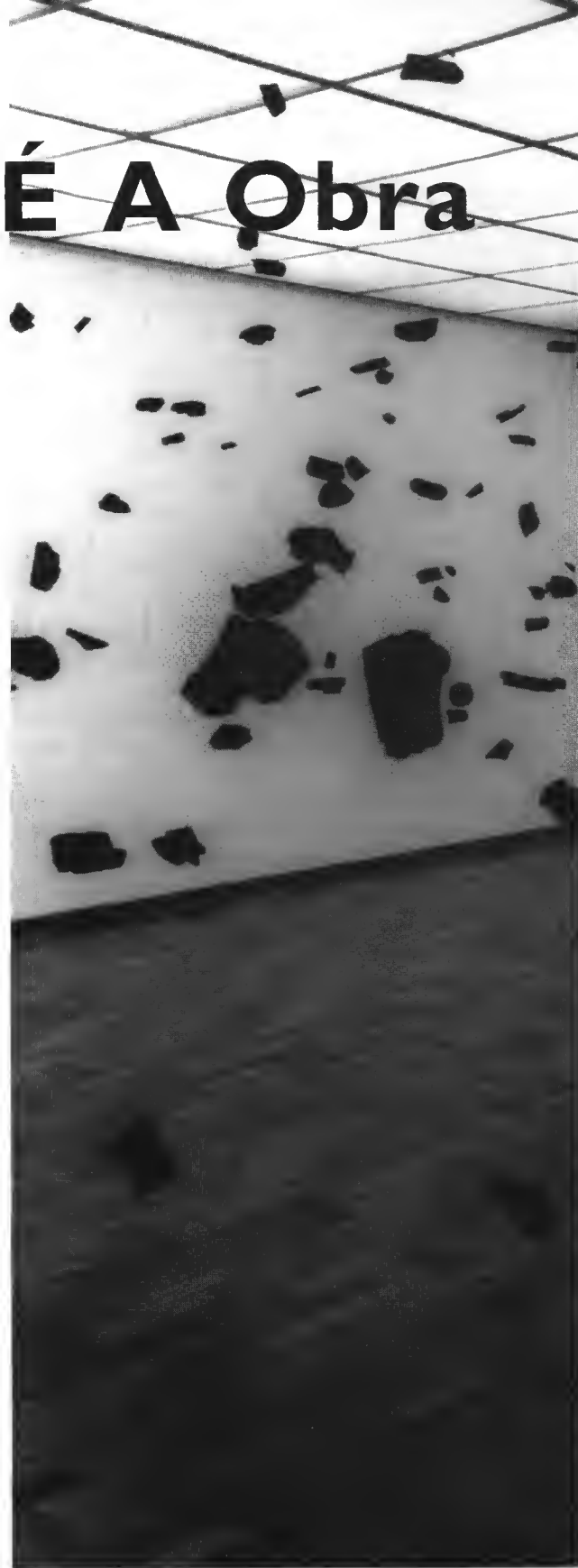



foto – Wilton Montenegro

Antonio Manuel
acima:
Fantasma, 1994
vista da instalação na Galeria IBEU, RJ
ao lado
Pêndulo, 1994
lata, fio, carvão e fotografia

página seguinte
Urna Quente (fechada e aberta), 1968
caixas de madeira hermeticamente fechadas
para serem arrebentadas a porretadas, no seu interior poderá haver coisas ou não

foto – Vicente de Mello

Antonio está fazendo, com seu gesto se apresentando como obra, é o exercício experimental da liberdade. Não está querendo dominar os outros. Está apenas propondo a autenticidade total, que é sempre criativa. A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo. Toda aquela problemática da arte pobre etc, também acaba ficando no plano estético, porque não reúne, ao lado do plano criativo, o lado ético. Com sua atitude colocou de maneira explêndida o problema ético, que é fundamental na arte hoje".

A questão do corpo, seus segmentos e sentidos, foram organizados na forma de livro, através de pesquisa que fiz, tendo como base o ponto de partida Flávio de Carvalho. ONDAS DO CORPO até hoje é inédito, é atualíssimo. O livro apresenta depoimentos e entrevistas com artistas expressivos da cultura brasileira, como por exemplo essa pequena parte do texto de Luiz Otávio Pimentel para o inédito ONDAS DO CORPO: "... Essa coisa me fez lembrar a experiência que eu e você fizemos em Arraial do Cabo, uma experiência sonora. Por exemplo: eu estava na praia e você no mar. Sem eu ver você e você cantando, emitindo um som. E eu fazendo uma percussão na areia. Não havia ali nenhuma fantasia. Havia uma manifestação da imaginação. Eu canto para uma pessoa que eu não estou vendo, mas ela emite uma série de imagens. E eu fazendo uma percussão nas areias salificadas. Isso é uma imagem não fantasiosa. Foi uma atitude. Era um bom exercício imaginário, uma exercício de *poiésis*. Um exercício mental como diz a velha coisa do I Ching: 'o homem que exercita a sua mente em todos os pontos alcança o prazer'. Quer dizer, essa busca do prazer que é o imaginário. Para que deve servir o imaginário? Para um prazer concreto. Não pode ser desvirtuado para fantasias morais, porque a pessoa pode equivocar-se, o corpo se equivoca. O corpo pede amplificações, o corpo tem que se amplificar. A pessoa vai na fantasia e acha que é uma liberação – ela não transforma nada. Nós fizemos uma música ali, durante uma hora e meia, com uma série de imagens: areia, coisas sensoriais para o corpo. Isso é uma experiência que as pessoas poderiam viver, é uma coisa que estimula a realização. Dá conhecimento. Quer dizer, não ver – ouvir. O outro vê e ouve. Aí integra-se isso num som só, num acontecimento só".

Já o trabalho recente PÊNDULO, com negro carvão preso por um fio, é conseqüência da violência que hoje ocupa a vida. A realidade e os limites dessa violência foram ultrapassados em plena luz do dia, drama e tiros ferem a paixão existente.

A lata PÊNDULO esquentada ao sol, concentra força e calor no carvão em movimento. É um segmento da instalação FANTASMA, realizada no IBEU de Copacabana e Madureira, posteriormente na cidade de Erfurt, Alemanha. Trata-se de uma área tomada por carvões em diversos tamanhos e alturas, criando um espaço virtual e tridimensional. Ao fundo iluminada por lanternas, uma foto de uma pessoa que testemunhou um crime, e com a vida ameaçada, desapareceu, perdeu a identidade, tornou-se um verdadeiro FANTASMA. O peso dramático que a instalação possa trazer – o espectro da violência registrado nos carvões e na imagem do FANTASMA preso à parede – se contrapõe à leveza dos carvões que flutuam suavemente, suspensos no ar.

reprodução

reprodução

esquerda
charge de Jaguar
Última Hora, 27/maio/1970

direita
Antonio Manuel
O Corpo é a Obra, 1970
Salão Nacional de Arte Moderna
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: UMA EPOPÉIA DA CRISE MASCULINA

João Silvério Trevisan

Por força das pesquisas feministas, hoje intensificaram-se os estudos do masculino. As numerosas investigações nessa área indicam que, ao contrário das aparências, o gênero feminino encontrou na sua história elementos para se definir. Enquanto isso, o gênero masculino apresenta-se como uma identidade basicamente incompleta e em formação, gerando uma crise que, por sua amplidão conceitual, impede uma definição e coloca o macho humano num processo de busca de si mesmo. Trata-se aí de uma identidade em crise. Como pano de fundo da busca masculina, paira onipresente o fantasma da castração, gerando no varão um permanente estado de ansiedade e fobia, já que a emasculação é uma verdadeira tragédia em culturas organizadas patriarcalmente, vale dizer, assentadas sobre o poder do falo[1]. Nas produções do imaginário brasileiro, não é difícil encontrar ecos dessa procura desenfreada de auto-imagem que caracteriza a crise do masculino. O erotismo nacional oferece dois exemplos acabados, ainda que diversificados: o gosto privilegiado pela bunda e o travestismo carnavalesco (ainda mais legitimamente desenfreado quando vetado a homossexuais, como ocorre em muitos blocos). Mas há ecos dessa "busca fálica" na criação estética mais sofisticada, onde o imaginário penetra desvãos insuspeitados. À guisa de exemplo não aleatório mas emblemático, merece atenção uma das obras-primas de Glauber Rocha: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1963).

Na verdade, esse filme-manifesto da esquerda da época pode ser lido como uma epopéia da identidade masculina. É muito curioso pensar que DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, supostamente ancorado numa dialética revolucionária, estava passando um atestado da profunda crise do masculino. Aqui, Deus e o Diabo podem ser vistos, na verdade, como dois pólos do masculino à procura de si mesmo. Logo de início, o vaqueiro Manuel mata seu patrão (imagem do pai?) e vai-se embora, definitivamente em busca de sua própria identidade, depois de constatar que "não temos nada para levar, a não ser nosso destino". A mulher Rosa acompanha Manuel em sua fuga. É ela quem está de plantão o tempo todo, quase amante-mãe, vigiando para manter o bom-senso, já que o marido comporta-se como um desvairado, vale dizer, um histérico sem rumo. Mas não se trata de um frouxo. O vaqueiro Manuel deve ser visto simplesmente como um homem atrás de si mesmo. Se interpretarmos o destino como a epopéia do masculino, é fácil detectar na fuga de Manuel o momento em que todo homem decide abandonar a casa materna (notar que aí só vivia a mãe; não há menção a uma figura paterna dentro da casa de Manuel). Ele deixa a

página ao lado

imagem central do cartaz criado por Rogério Duarte para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963

1. Na 3ª edição de meu livro *Devassos no Paraíso*, a sair ainda este ano pela Editora Record, introduzi um longo capítulo sobre a crise do masculino e suas tentativas de solução. Nele utilizei alguns estudos junguianos que discutem de modo brilhante os termos dessa crise, a saber: "Falo, a Sagrada Imagem do Masculino", de Eugene Monick, 1993; "Castração e Fúria Fálica", do mesmo autor, 1993; "A Busca Fálica: Príapo e a Inflação Masculina", de James Wyly, 1994. Todos publicados pela Editora Paulus.

casa, onde só estava presente o feminino da mãe e da mulher, para sair em busca de sua auto-imagem, presente necessariamente fora de casa, assim como já deverão ter feito seu pai, avô e demais antepassados masculinos – caçadores, vaqueiros e agricultores ausentes, que só voltam ao lar para descanso. De fato, é no ato de ausentar-se e buscar que se processa a masculinidade. Isto fica claro quando se considera que, no imaginário e na organização social das mais variadas culturas, a casa é o espaço da mulher. Enquanto espaço feminino, casa nenhuma está adequada ao masculino, cuja sina é errar, eternamente em busca de um pouso impossível. Ainda que não se explique por que, não é por acaso que a figura paterna está ausente, quando DEUS E O DIABO começa. Nesse sentido, o assassinato do patrão injusto pode também ser visto como o embate com a figura do pai, que é necessário matar para deflagar uma busca pessoal, já de saída marcada pela tragédia.

Em suas erranças, Manuel passa primeiro pelo beato Sebastião, a figura do bem, a quem beija os pés e jura fidelidade eterna. Sebastião traz uma promessa redentora de levar o povo ao paraíso, uma terra onde corre leite nos rios e o sertão é mar. Ao mesmo tempo, quer elevar Manuel à santidade visionária, quase emasculando-o pela subjugação. De fato, domina Manuel sadicamente, obrigando-o a se submeter à sua vontade. Coloca Manuel sob duras provas (subir o Monte Santo carregando uma pedra), antes de tê-lo definitivamente como um comparsa, um guarda do bem, Rosa, a esposa de Manuel, interpõe-se. Sebastião exige que Rosa seja purificada, quer dizer, domada cruentamente, pelo sacrifício de um bebê (um fruto do encontro entre o feminino e masculino), que Manuel deve levar a cabo, selando a aliança entre os dois homens. Para desespero do vaqueiro, sua mulher Rosa assassina o beato, impedindo com isso a submissão definitiva de Manuel ao beato Sebastião. Manuel foge novamente, arrastando Rosa e repetindo o mote de sua epopéia trágica, atormentada: "Aquela paz a gente só encontra na morte". A seguir, defronta-se com outra figura masculina, no extremo oposto. Desta vez, é a figura do mal: o cangaceiro Corisco, grandiloqüente filho do desespero, que quer matar os pobres para livrá-los da fome. Corisco é obcecadamente sádico, exerce com selvageria sua primazia de macho, fazendo justiça com suas próprias mãos, sem dar nem pedir explicações. Ainda que perigoso e indomável, não se contém quando olha fixamente para Manuel e dá seu veredicto: "Tou gostando da tua cara de macho". Dois iguais se encontram, duas imagens masculinas tentam se refletir mutuamente e se reconhecer, ambos soltos no desvario da sua busca, no deserto do sertão. Mas alguém tem que ser submetido; e isso, no imaginário masculino, já é o fim da masculinidade, o deixar-se emascular e penetrar. Assim, ansioso por um descanso, o macho Manuel beija os pés do macho Corisco, jura fidelidade eterna a outro homem e passa a servi-lo, com o nome de Satanás. Enquanto isso, Rosa tem um interlúdio amoroso com Dadá, a cangaceira amante de Corisco – ela também buscando sua auto-imagem perdida, depois de ter sido arrastada de casa. A seguir, Rosa entrega-se ao próprio Corisco, como complemento da submissão de Manuel. A famosa cena de amor – embalada pela "Cantilena" das *Bachianas nº 5*, de Villa Lobos – pode ser sentida como uma somatória de amores, na qual a posse de Rosa, que pertence ao macho Manuel, metaforiza brilhantemente a posse física do próprio Manuel, a quem não resta mais vontade. Estamos ante o momento mais profundamente lírico de toda a obra, como se fosse possível, nessa nova submissão, a solução do drama e o fim da busca masculina de Manuel. Trata-se obviamente de uma falsa solução, e a paz interior de Manuel revela-se enganosa, por efêmera. É que também Corisco tem um embate masculino à sua espera. Espírito atormentado, Corisco sabe que Antonio das Mortes o caça por toda parte. Sabe que está fadado à luta e, provavelmente, ao fracasso. Antonio, matador de cangaceiros, é o dono das mortes, mas nem por isso escapa ao conflito de sua identidade de macho: vive o dilema culposo de ser um justiceiro alugado. Em todos esses machos atormentados realiza-se igualmente o mote expresso por Corisco: "aquela paz a gente só encontra na morte" – e é legítimo complementar: a paz masculina. No final, quando se consuma o assassinato de Corisco por Antonio das Mortes, Manuel volta à sua busca desenfreada pelas terras do mundo. Foge sem rumo, correndo longamente e abandonando Rosa pelo caminho, sozinho com seu destino. O último plano do filme remete ao seu plano inicial, dentro da proposta dicotômica dos extremos: termina numa tomada aérea do mar, assim como o começo foi uma tomada aérea do sertão. A identidade de Manuel, tal como interpretada pelo bardo trágico Glauber Rocha, deveria definir-se entre esses dois extremos: o sertão e o mar. Mas a verdade é que ela não será encontrada em nenhum desses referenciais, ambos condenados pelo filme – pois "a terra é do homem, não é de Deus nem do diabo", como canta o romance do cego narrador. O diretor extravasa seus limites, mas sequer sabe quais são nem onde o levarão. Sobra nele a mesma perplexidade. E, ao final, permanece a pergunta: para onde? É uma pergunta que ecoa, grandiosa.

Penso que, de um modo intuitivo, eu já havia flagrado um pouco desse drama e me sabia metido nele, quando fiz meu filme de longa-metragem ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA (1971)[2]. Um dos meus per-

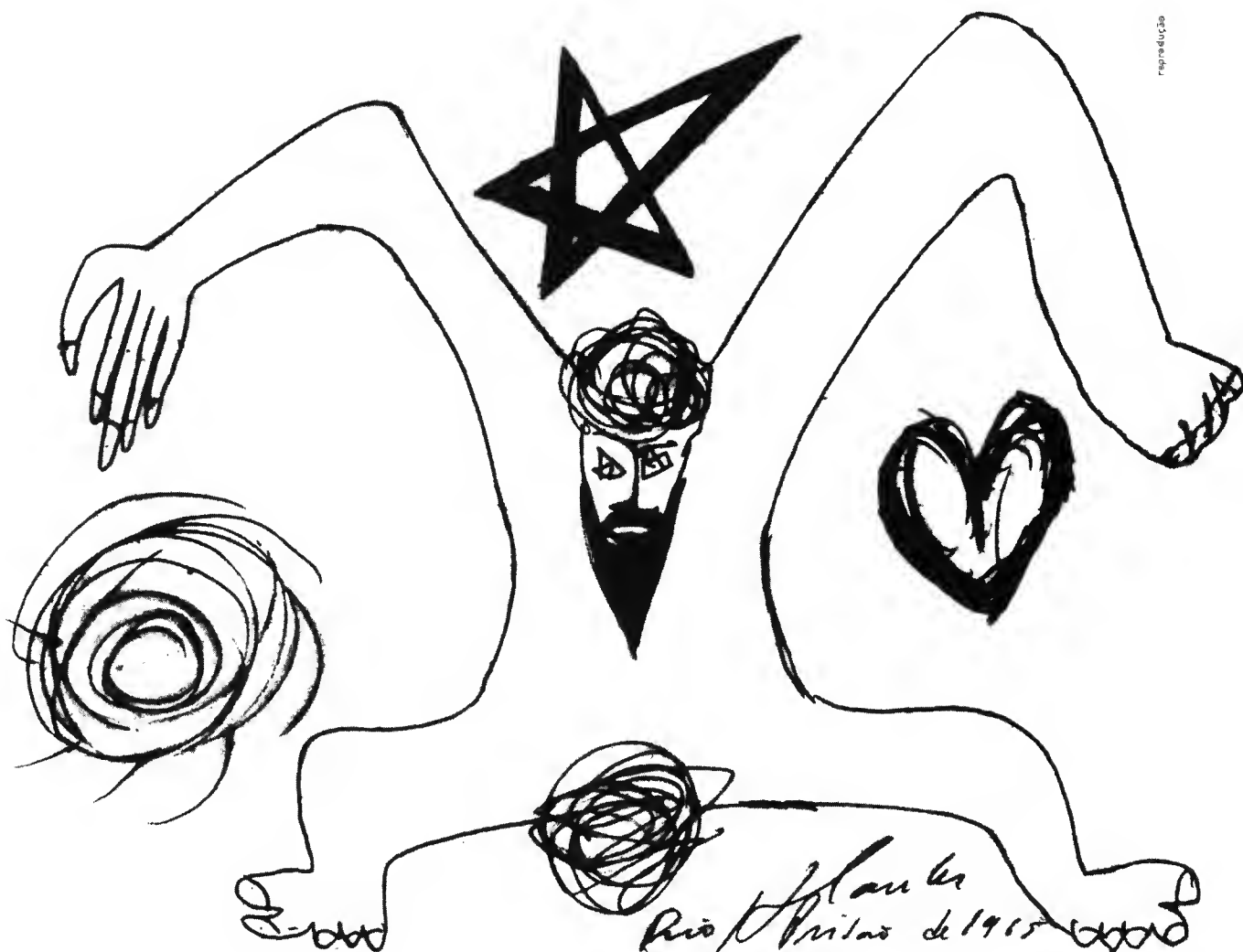
2. Nunca exibido comercialmente, *Orgia ou O Homem que Deu Cria* ficou mais de dez anos retido pela Polícia Federal cujo Departamento de Censura se recusou a lhe conferir o certificado de exibição, por considerá-lo pornográfico e "inconveniente em quase toda sua totalidade" (sic).

foto - Jairo Ferreira

cena do filme *Orgia ou o Homem Que Deu Cria*, de João Silvério Trevisan, 1971

sonagens era um cangaceiro grávido carregando um estandarte sagrado com o símbolo da Volkswagen. Tratava-se de uma irônica referência aos personagens míticos de Glauber, na tentativa de desmistificar seu tormento. Para tanto, dei à interpretação do meu ator a mesma marcação brechtiana do Corisco de Othon Bastos, em DEUS E O DIABO. Não por acaso, meu filme tinha inicialmente um outro título, mudado por pressão do co-produtor: FOI ASSIM QUE MATEI MEU PAI. (Inteligente como era, Glauber percebeu todas essas implicações, quando viu meu filme numa pré-estréia no MAM do Rio de Janeiro, em 1971; ficou tão ofendido que ali mesmo me chamou pra briga, bem ao seu estilo.) De fato, meu filme se inicia com um rapazinho matando o pai, antes de fugir para as estradas do mundo, por onde passará a errar sem fim. Tal gesto justificava esse primeiro título que, na verdade, foi muito consciente, pois também nele eu queria me referenciar ironicamente a Glauber Rocha. Eu sabia que precisava matá-lo. Com sua genialidade e seu autoritarismo barroco, Glauber Rocha estava sufocando toda uma geração de cineastas brasileiros que vieram depois dele. Mas não se tratava de um assassinato de mera competição profissional. Historicamente, Glauber era mais do que ninguém o nosso pai cinematográfico – um pai impiedoso, espécie de Rei Lear punidor de quem discordasse dele. E eu não era o único a me debater entre o enorme fascínio por sua obra – da qual já então me julgava tributário – e a imensa antipatia por sua pessoa verborrágica, dominadora, e megalomaníaca. Lembro, por exemplo, de Rogério Sganzerla – que no fundo se considerava o herdeiro da genialidade de Glauber – lançando diatribes ácidas contra ele, pelas ruas da Boca do Lixo, em São Paulo. Por exemplo, gostava de ironizar os atos de Glauber como "glauberices" e chamava seus seguidores do cinema novo de "glauberetes". Não nos restava outro caminho: como todo pai, Glauber devia ser assassinado pelos filhos, para que pudéssemos seguir nosso caminho. E acredito firmemente que cada cineasta da minha geração buscou através do seu cinema uma maneira pessoal de matar o pai de todos, Glauber. Parece-me curioso, portanto, que DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, epopéia trágica da crise do masculino segundo Glauber Rocha, não se tenha restringido ao espetáculo representado num filme, mas tenha sido representado metaforicamente por toda uma geração, ela própria perdida entre Deus e o Diabo. Exceto que, no caso, o próprio Glauber continha em si mesmo os dois extremos de Deus e o Diabo que perseguíamos às cegas. Ao matá-lo, o certo é que nós nos identificamos definitivamente com ele. Numa releitura pagã da saga do masculino, tal como vertida pela mitologia cristã na paixão de Cristo, eu diria que nós comungamos nosso Diabo, transformando-o em Deus. Mas, como todo jovem iniciante, talvez nenhum de nós tenha se dado conta de que em sua obra o próprio Glauber estava realizando o mesmo sacrifício paterno – e nós simplesmente o perpetuávamos, ao receber de suas mãos o instrumento assassino por ele mesmo utilizado para matar seu pai[3].

Mas há também o aspecto pessoal. Em vida, Glauber foi uma dessas figuras visionárias da história brasileira, uma deliberada reencarnação de Antonio Conselheiro. De fato, Glauber Rocha sempre se imaginou vocacionado para líder da raça. Falava como se

3. Sobre a morte do pai na obra de Glauber, cf. o artigo "Cabezas cortadas", de Raquel Gerber, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 34, jan./fev./março 1981.

desenho de Glauber Rocha, 1965

estivesse possuído, e acreditava-se um possuído. Mas vivia afogando-se em contradições, fossem elas políticas, estéticas ou sexuais. É verdade que acabava sendo mais Corisco do que Sebastião, por sua postura agressiva. Instaurado por ele mesmo a partir de sua atropelada existência, o complexo mito Glauber Rocha aproxima-o espetacularmente da epopéia que ele recriou em DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. É como se o filme significasse uma contrapartida da saga pessoal de Glauber Rocha, enquanto representação cinematográfica de um tormento por ele incessantemente vivido: que macho sou eu? Quero dizer que há uma representação dessa mesma dicotomia masculina na vida pessoal de Glauber, que é possível dissecar em aspectos manifestados por ele próprio, muito freqüentemente através de polêmicas. Em vida, Glauber parece ter sido um obcecado pela indefinição da masculinidade. E isso transparece, sem mais delongas, ali onde tropeça todo terror masculino: o medo de ser castrado – o que no imaginário popular em geral equivale a ser viado.

Tal preocupação está muito clara nas suas intermitentes referências à homossexualidade, um tema que eclodia a partir da sombra onde Glauber Rocha o precipitou. Num longo texto em que mistura – bem ao seu estilo retumbante – autobiografia com história do cinema brasileiro, o próprio Glauber conta que aos quinze anos, quando ainda era colegial em Salvador, escreveu com um pianista o balé *Sefanu*, "criticado pelos líderes intelectuais do 3 Ano Klassyko como Exoteryko e Homossexual"[4]. Depois, fala de sua juventude na capital baiana do final da década de 50, em que se destaca a figura central do diretor de teatro Martim Gonçalves, seu mestre e amigo, cujo "homossexualismo era interpretado pelas bichas loucas como puritano". Martim, por sua vez, "não gostava da indisciplina das bichas e prestigiava os machos". Ora, na Bahia, dizia Glauber, "os machos eram mais inteligentes e eficazes mas sem as bichas a vida era chata". Segundo suas palavras, "a Bahia bicha era inteligente e por isso tem poder"[5]. Como se vê, o mundo parece dividido entre machos e bichas – Deus e o Diabo, ou vice-versa. Glauber vivia oscilando entre dois extremos: as

4. Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, de Alhambra /Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p. 244.
5. Glauber Rocha, obra citada, pp. 294 e 297.

bichas, a quem admirava, e os machos, que o atraíam. É ele próprio quem verbaliza claramente tal dicotomia: "Eu gostava das bichas que eram menos machistas e mais inteligentes e cultas que a maioria dos machos embora guardassem um ranço direitista que me fazia voltar aos machos comunistas que bêbedos desbundavam, tocavam, cantavam, recitavam, discutiam, deliravam ouvindo bossa nova e *free jazz*"[6]. Então, Glauber trabalhava em teatro mas já sonhava com o cinema – um outro dos seus dilemas. No começo dos anos 60, vive uma grande paixão com Helena Ignez: tornaram-se Glaubelena, como ele diz[7]. Apaixonado, sonha em montar a peça UM BONDE CHAMADO DESEJO, ele como Stanley Kowalsky (interpretado no cinema por Marlon Brando), ao lado de sua já mulher Helena Ignez no papel de Stella ou Blanche Dubois, sob a direção de Martim Gonçalves[8]. Mas isso não acontece. Ao invés, Glauber começa a fazer filmes de curta metragem, seu sonho manifesto. O PÁTIO (1960) tem Helena como atriz: um homem e uma mulher consomem-se trepando. Mas enquanto Helena está grávida, logo depois Glauber realiza A CRUZ NA PRAÇA (1961), cujo tema era, segundo suas próprias palavras, "o homossexualismo dentro da Igreja Barroca de San Francisco", com dois homens se perseguindo por entre anjos, santos e monstros[9]. Mas a seguir, conta que "ela (Helena) me comeu e foi embora"[10]. Nessa época, surge um outro personagem importante na formação do jovem Glauber: Trigueirinho Neto, que foi de São Paulo para Salvador dirigir o filme BAHIA DE TODOS OS SANTOS (1959). Trigueirinho – que "era bicha e não escondia", segundo Glauber – tornou-se "um sucesso entre a jovem Bahia e mesmo os comunistas que o criticavam na frescura o respeitavam na cuca", enquanto "os jovens vanguardistas da burguesia ou bichas esnobavam". Glauber o defende até o fim, mesmo depois que a intelectualidade local repudia seu filme pessimista. Como "a bicha paulista comia a Bahia", Trigueirinho merece charge da imprensa local: vestido de baiana, ele foge das pedradas[11]. Glauber casou-se várias vezes, teve vários filhos mas continuou fazendo periódicas referências às bichas de sua vida, de maneira cada vez mais agressiva e até insultuosa, evidenciando certa compulsão, como se esse fosse um tema a ser decifrado dentro de si mesmo.

Para mergulhar melhor nos tormentos masculinos de Glauber, remeto a um interessante e pouco conhecido artigo de Antonio Cadengue, que compendiou a dicotomia sexual glauberiana[12]. Aí se lê que, numa entrevista em 1979, Glauber classificava o teatro como "espaço da esquizofrenya homossexual", enquanto o cinema é o "paraíso da cura, da saúde, da normalidade criativa". Para ele, o cinema "é a mais importante das artes (...) é uterino, não é anal. Por isso que não tem quase homossexuais entre diretores e atores no cinema brasileiro". (Na época, respondi-lhe, pelas colunas do jornal *Lampião*: "a olho nu a gente constata que a afirmação parte de um cego"[13].) Glauber foi mais longe, quando vomitou bílis num outro artigo: "O homossexualismo é uma prática machista, antifeminista, misógina, detesta a mulher, nega a procriação"[14]. Não contente, passou insistentemente a ironizar com a pecha de homossexuais um ou outro crítico que não concordava com seus filmes ou suas idéias cinemanovistas. Usando sempre as mesmas páginas de *O Pasquim*, que lhe dava todo o espaço necessário, Glauber chegou a afirmar que a Grécia caiu por causa dos homossexuais[15]. Mas há também cândidas confissões de acuo. Antonio Cadengue lembra, de modo irônico, que o cinema novo (com seus jovens dourados das areias de Ipanema) foi educado sexualmente por Paulo Emílio, homem "bonito e delicioso sob e sobre todos os aspectos", nas palavras de Glauber. Se o "cinema novo é mulherófilo", ao mesmo tempo Glauber aceita esse movimento como uma ação exclusivamente entre homens e adota uma imagética andrógina para se referir aos seus filhos rebelados – como Antonio Calmon, "filho meu e do Cacá (Diegues), foi o melhor filho que tivemos"[16]. Assim também, Paulo César Saraceni, seu colega de grupo do Cinema Novo, era "um filho de Lúcio Cardoso e Otávio de Farias, com quem religiosamente se encontrava todo sábado à noite num bar de Copacabana". (Glauber certamente não estava alheio à fama de homossexuais que rodeava esses dois escritores.) Não contente, o próprio Glauber acaba dando seu veredicto: "Minha tese é que as mulheres provocaram o cisma do cinema novo. Os membros do movimento se amam tanto que as mulheres ficam ciumentas e desagregam o ambiente. São mulheres adoráveis, talentosas, belíssimas mas não se conformam em ter os 'maridos' trepando intelectualmente"[17]. Ecos desses mútuos casamentos masculinos são as referências glauberianas à beleza quase lendária de Paulo César Saraceni, "um garoto gostoso", além de "esportivo, desbundado, boêmio", que "me levava pras noites festivas de Copacabana e Ipanema". E confessa rasgadamente: "Saraceni me conduziu ao fogo do Cinema e do Amor"[18]. Mais tarde, reafirma explicitamente: "Entre paixões masculinas, Paulo César Saraceni é o grande caso de minha juventude (...), o homem menos machista que conheço no Brasil. Um dia me disse: 'Você não sabe o que é o amor'"[19]. Em 1975, quando do assassinato de Pier Paolo Pasolini, cineasta já na época reconhecidamente homossexual, Glauber dedicou-lhe um artigo laudatório e emblemático desde o título: "Amor de macho". Aí, depois

6. Glauber Rocha, obra citada, p. 299.
7. Glauber Rocha, obra citada, p. 298.
8. Convém lembrar que trata-se aí de uma peça-ícone da homossexualidade de seu autor, Tennessee Williams. Alguns críticos chegaram a considerar na personalidade de Blanche Dubois elementos mais próprios de um travesti, com sua feminilidade exacerbada quase até a caricatura. Conferir em "Theatre: Gays in the Marketplace vs. Gays for Themselves", de Don Shewey, in *Lavender Culture*, de Karla Jay e Allen Young (org.), Jove Publication, NY, 1972, pp. 234 e 235. Cf. ainda George Whitmore, *Gay Sunshine*, nº 29/30, San Francisco, Ca.
9. Glauber Rocha, obra citada, p. 299.
10. Glauber Rocha, obra citada, p. 299.
11. Glauber Rocha, obra citada, p. 297.
12. "Amores de macho ou a paixão comedida?", de Antonio Cadengue, em *Correio das Artes*, João Pessoa, 13/setembro/1981, pp. 4 e 5.
13. "Estética da fome de sexo", de João Silvério Trevisan, em *Lampião*, Rio de Janeiro, janeiro/1981, p. 11.
14. *Apud* Antonio Cadengue, *Folhetim*, São Paulo, 16/12/79.
15. Ver minha citada matéria no *Lampião*, *idem, ibidem*.
16. Glauber Rocha, obra citada, pp. 439/440.
17. *Apud* Antonio Cadengue, artigo citado, p. 5.
18. Glauber Rocha, obra citada, 1981, pp. 409, 410 e 414.
19. *Apud* Antonio Cadengue, artigo citado, p. 5.

de afirmar que "a sexualidade anal destrói o Ego", Glauber lamenta que no nosso tempo toda função sexual tenha se concentrado nos órgãos sexuais, em detrimento de outros órgãos e membros, mas adverte que "a função sexual anal é o Diabo"[20]. Como se a figura de Pasolini escondesse seu próprio enigma a ser decifrado, Glauber retorna a ele anos depois, num belíssimo artigo em que analisa a ambigüidade básica do cineasta italiano. Ao mesmo tempo que o louva, chama-o de fascista. Critica sua homossexualidade como "uma ideologia, um mecanismo de fetiche, um misticismo" que o levou "à autopunição edipiana e cristã", depois de ter matado o pai. Num intrincado vaivém de atração/repulsa ao Pasolini homossexual, Glauber acusa-o de não gostar das mulheres, de ser incapaz de amor, por se interessar apenas pela perversão, quando explora os pobres rapazes da periferia de Roma. Glauber se coloca num outro estágio: quer "inverter essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade". Ao final, elogia seu último filme SALÒ (1975) como uma obra-prima, sobretudo porque nele Pasolini assume seu fascismo, para em seguida morrer num ritual fascista. Com isso, diz Glauber, Pasolini se torna um mito contemporâneo[21]. Antonio Cadengue nota muito bem que, ao falar de Pasolini, Glauber parece estar falando de si mesmo. Seu anseio por um Pasolini normalizado é o mesmo desejo do atormentado Glauber normalizar-se a si próprio, a partir daquilo que condenava no outro, tornado seu espelho[22].

Levando em conta esse sumário dos embates de Glauber, é preciso repetir que a saga de DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL é um retrato da própria busca desesperada de Glauber em direção à sua incerta e atormentada identidade masculina. Mas, se isso fica denunciado na temática do filme, sua própria estilística também o trai. O cinema de Glauber é, na verdade, todo ele atravessado por uma estética teatral: não só as interpretações dos atores mas sua própria *mise-en-scène* são teatralizadas – elementos certamente absorvidos a partir das bichas do teatro, como vimos, presentes em sua juventude na Bahia. Há também curiosas citações de uma teatralidade exacerbada, remetendo direto à ópera, com a qual DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL tem uma evidente afinidade. O próprio Glauber confessou, talvez consciente da sua linguagem sexualizada: "O cinema tem que levar muito teatro dentro. (...) Utilizo teatro dentro dos meus filmes deliberadamente (...), assim como uso ópera"[23]. O que leva Antonio Cadengue a perguntar: "O teatro penetra no cinema? No útero encontra-se o ânus?"[24] Em todo caso, aquilo que Glauber pretendia profundamente vaginal (o cinematográfico) na verdade se vê avassalado pelo anal (o teatro), que o fascinava até o ponto de Glauber estar sempre rodeado de homossexuais. O gosto pela ópera não significava nenhum absurdo em seu universo: Glauber sempre pendeu para uma visão operística e grandiloqüente do mundo. E, coincidentemente ou não, o universo operístico conta como um amor de primeira grandeza no universo de grande quantidade de homossexuais, mais anônimos ou mais famosos – Luchino Visconti, por exemplo. Assim, em DEUS E O DIABO, quando o cego canta "Se entrega, Corisco", é o próprio Antonio das Mortes quem mimetiza a frase cantada, e empresta dele o canto, antes de disparar sua espingarda contra o cangaceiro. Nesse clímax trágico, está-se eliminando operisticamente o segundo pólo, assim como já se matara o primeiro. O mote, exaustivamente cantado ao final do filme, aponta para a terceira saída: "A terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo". Tanto o vaqueiro Manuel quanto Antonio das Mortes seguem seu destino de atormentar-se atrás de uma resposta ao enigma masculino. E, no ar, permanece intacta a pergunta: o que é o homem?

Também em sua história pessoal, tão reiteradamente manifestada através de uma obra fulgurante, Glauber Rocha manteve intacto esse mistério. Tanto quanto Pasolini, Glauber se consolidou como mito contemporâneo graças às circunstâncias de sua morte, súbita e enigmática, em 1981. Especulava-se se teria sido por septicemia, pericardite, pneumonia, tuberculose, câncer pulmonar, dentre as muitas hipóteses divulgadas[25]. Com a eclosão da epidemia de AIDS, anos depois, médicos e imprensa especularam se Glauber Rocha não teria de fato morrido dessa síndrome, considerando que todas as doenças aventadas apontavam para uma ruptura do seu sistema imunológico. Sintomaticamente, nessa época a eclosão da AIDS ainda estava quase toda circunscrita aos grupos homossexuais, nas sociedades americano-européias. O certo é que, até hoje, o diagnóstico nunca conseguiu ser fechado. Assim, a morte de Glauber adicionou à sua vida uma interrogação final. Portanto, ao invés de uma resposta sobre as causas da sua morte, aqui importa mais que a dúvida permaneça pulsante, no sentido de manter em aberto a crise masculina de Glauber Rocha, parte do seu mito. Afinal, do que morre um homem senão de si mesmo?

Com certeza, é a voz do próprio Glauber que ecoa, citando o poeta Mário Faustino, quando o Paulo Martins de TERRA EM TRANSE grita, enquanto brande uma metralhadora:

"Não conseguiu firmar o nobre pacto / Entre o cosmos sangrento e a alma pura".

(Sobre esse enigma glauberiano, talvez devêssemos ecoar uma epígrafe, continuando a citação do mesmo poema de Faustino: "Tanta violência, mas tanta ternura".) ●

20. Glauber Rocha, "Amor de macho", em *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11/dez. 1975.
21. Glauber Rocha, "Pasolini/Cristo", em *Careta*, 20/julho/1981.
22. Antonio Cadengue, artigo citado, p. 5.
23. Glauber Rocha, obra citada, p. 149.
24. Antonio Cadengue, artigo citado, p. 5.
25. Sobre as polêmicas le-vantadas na época, ver "O relatório secreto sobre a morte de Glauber", de Maria Luiza Jacobson, 22/mar-ço/1986; e "Lucia Rocha procura saber detalhes da doença do filho", 25/mar-ço/1986, ambos na *Folha de São Paulo*.

SEX IS BEAUTIFUL

Suzy Capó

reprodução

Em 1990 eu morava em Nova York e era freqüentadora assídua de espetáculos alternativos de teatro, música, dança e *performance art*. O espaço P.S. 122 era, ou é ainda, um dos mais dinâmicos *downtown* NY. Para manter a sua intensa programação, seus administradores faziam espetáculos beneficentes que reuniam uma porção de estrelas do *underground* – algumas *going mainstream* –, que apresentavam uma espécie de amostra grátis de seus últimos trabalhos ou projetos em andamento.

reprodução

Annie Sprinkle em uma das ações por ela denominadas *Post-Porn Performances*, onde ela convida o público a examinar sua vagina com uma lente de aumento

página anterior
Annie Sprinkle ativista sexual e *performer*

página seguinte
Borel, gravado por Elluin *The French Aretino*, 1787

Suzy Capó é coordenadora geral do MIX Brasil – Festival de Manifestações das Sexualidades – e trabalha como *free-lancer* para o jornal *Folha de São Paulo* e para a revista *Sui Generis*; fez mestrado em Performance Studies na New York University; sua tese "The Essential Theatre of Denise Stoklos" foi publicada pela DS Produções Artísticas.

Em um desses espetáculos beneficentes, recebi as Normas de Annie Sprinkle para o Sexo nos Anos 90. Ex-estrela pornô, Sprinkle foi 'descoberta' por intelectuais que vislumbraram através de seu incrível trabalho na indústria pornográfica, um ícone feminista extremamente apropriado para o momento.

Sprinkle protagonizou filmes e vídeos em que atua como uma espécie de instrutora sexual bem-humorada. São dirigidos para homens e mulheres e focalizam não o desejo masculino mas o admirável desempenho sexual de sua protagonista. Eles incluem experiências com mulheres, homens, transexuais, além de animais, e demonstram as mais diferentes formas de fazer sexo.

Além de filmes e vídeos, Annie Sprinkle participou de inúmeros *workshops*, falou e escreveu para quem quis ouvir sobre todos os benefícios de uma vida sexual ativa. Já estrela do *underground*, realizou um espetáculo em que mostrava ao público com o auxílio de uma lanterna e de um espéculo a sua cérvice. Segundo ela, se todos os paus que ela já chupou na vida fossem empilhados superariam em altura o Empire State Building.

No tal espetáculo beneficiente, Sprinkle fazia a mestre de cerimônias da noite, anunciando artistas e pontuando as apresentações com dicas sexuais, todas muito politicamente corretas. Sua performance não me entusiasmou muito, mas a sua presença ali naquele momento era o melhor referencial que eu poderia ter de uma atitude política em relação à sexualidade que propõe mudar o comportamento sexual nessa virada de século.

Seis anos após o espetáculo no P.S. 122 e de volta ao Brasil onde trabalho, literalmente, em um festival de manifestações das sexualidades, reli as "Normas de Annie Sprinkle para o Sexo nos Anos 90". Me chamou atenção os vínculos que ela estabelece entre a prática sexual e questões de auto-conhecimento ou até mesmo espirituais. Para ela, o sexo é seguro quando saudável. Suas normas sexuais não expressam erotismo mas também não são puritanas ou hipócritas. Tudo é pura energia.

Antes que esse texto assuma características muito diferentes daquelas que eu havia imaginado impor inicialmente, quero esclarecer que as normas de Sprinkle me surpreenderam pelo fato de propor uma forma de ativismo sexual dentro do contexto da AIDS muito diferente de outras campanhas às quais somos expostos e que, diga-se de passagem, são insuficientes para que realmente mudemos nosso comportamento sexual.

Ao passo que a epidemia da AIDS propiciou uma paranóia coletiva em relação ao sexo, deflagrada por grupos conservadores como a Igreja Católica e a mídia, a perda e a fúria gerada por ela impulsionaram milhares de ativistas gays em todo o mundo em uma campanha pró-sexo seguro. Por meio de cartazes, cartões, textos, vídeos, coreografias, ações coletivas, música e, principalmente, muita atitude, ativistas gays mudaram a cabeça de muita gente e transformaram os anos 90 em uma década de prazer e consciência política – "the gay nineties".

Essa iniciativa no entanto vem sendo apropriada de maneira questionável. Em grande parte das campanhas 'oficiais' em que o conceito de sexo seguro é veiculado como forma de combate à AIDS, ele não é apresentado como comportamento mas como produto. É como se essas duas palavras estivessem juntas para designar uma marca de preservativos, muito eficiente na falta de uma vacina. Sexo seguro nessas campanhas é vinculado exclusivamente ao uso da camisinha.

Sexo seguro serve também como jargão político utilizado por ativistas oportunistas a fim de articular idéias, arrecadar fundos, vender o peixe. E embora esse *lobby* seja imprescindível é sempre bom relembrar o que de fato significa sexo seguro para que a sua menção não venha esvaziada de seu sentido visceral e para que se possa compreender e de preferência vivenciar a grande sacada e contribuição de ativistas gays ou de artistas como Annie Sprinkle.

Embora um *slogan* inteligente e um ícone como a camisinha possam parecer suficientes para transmitir uma mensagem, ela esconde o melhor da história: o prazer sexual. Sexo seguro é uma forma de relacionamento físico, que as vezes envolve os planos espiritual e emocional, que estende o prazer para muito além da penetração. À medida que as preliminares ganham terreno no ato sexual, a sensualidade prevalece intensificando e aprofundando a transa.

A transformação dos padrões de comportamento sexual é um processo irreversível. Mas as manifestações das sexualidades são muitas e multi-facetadas. Por que não expressar a sexualidade através de sua representação gráfica, muitas vezes denominada pornográfica? Ou, como sugere Sprinkle por meio de trocas energéticas e longos e indulgentes banhos de imersão? Seja qual for a opção, sexo – e seguro – é uma prática sensorial e não tem cheiro de borracha mesmo.

As Normas de Annie Sprinkle para o Sexo nos Anos 90

1- Abstinência pode provocar males à sua saúde:
A abstinência pode causar ansiedade, frustração, depressão, doença, violência, e outra série de forças destrutivas. Se você gosta de sexo, não largue mão dele.

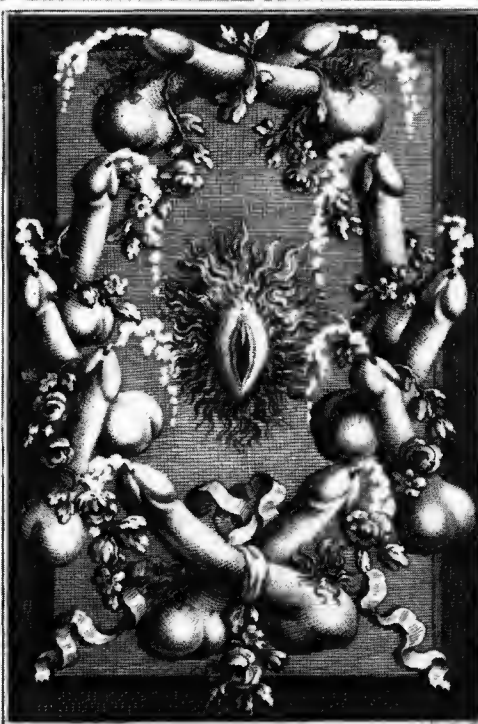
2- Redefina o seu conceito de sexo:
Estamos vivendo agora na era da AIDS e por isso é fundamental que nós abandonemos velhas idéias de como o sexo "deveria ser". Nós temos que encontrar novas maneiras de nos tornarmos íntimos e de expressarmos nossos sentimentos sexuais. Aprender que sexo tem a ver com energia e não com a maneira como os corpos se tocam. Concentre-se na energia.

3- Aceite o fato que você está vivendo na era da AIDS:
Pare de reclamar que o sexo não é mais como antigamente e que você odeia usar camisinha. Supere isso tudo e aceite a realidade. Aprenda a amar a camisinha. A sua total aceitação da realidade de estarmos vivendo na era da AIDS vai livrar você do medo e da frustação e trazer consciência e compaixão. Aprenda as práticas de sexo seguro. Use a camisinha toda vez que precisar para que possamos parar a propagação do vírus da AIDS e de outras doenças sexualmente transmissíveis.

4- Visualize um futuro seguro e satisfatório para a sua vida sexual e a vida sexual de futuras gerações.

5- Deixe sua energia sexual fluir:
Se você anda reprimindo sua sexualidade pelo medo da AIDS, não precisa. Você tem que se dar conta que a AIDS é causada por um vírus e não pela sua sexualidade. (É como dizer que masturbação causa cegueira) A sua sexualidade não vai lhe transmitir a AIDS. Existem um trilhão, um milhão de bilhões de maneiras de ser sexual sem arriscar-se a nenhuma exposição à AIDS, ou arriscando outra pessoa. Curta essas maneiras.

6- Cuide de seu corpo:
Coma bem, faça exercícios e agrade o seu corpo com longos banhos de imersão e produtos absurdamente caros.

7- Não julge a si mesmo nem aos outros:
Nós estamos todos no lugar certo na hora certa em nossa evolução sexual. Nossas vidas sexuais, como todas as outras partes de nossas vidas, atravessam muitas fases. Nós aprendemos com todas as nossas experiências inclusive com nossos 'erros'. Permita que outras pessoas tracem seus caminhos. Permita a si mesmo traçar seu caminho.

8- Livre-se de qualquer vestígio de culpa sexual ou de sentimento de que você não merece o prazer.

9- Aprenda a respirar:
Energia sexual e de orgasmo navegam na respiração. Técnicas de respiração podem tornar o sexo muito mais poderoso e satisfatório (É possível atingir o orgasmo unicamente através da respiração. É esse o sexo seguro do futuro!). Respiração rítmica é a melhor coisa desde a invenção do vibrador.

10- Saiba que você pode escolher como você quer expressar a sua sexualidade – com auto-estima ou de maneira auto-destrutiva:
Muitas pessoas estão reprimindo sua sexualidade porque elas se deram conta que tinham comportamentos auto-destrutivos e repetitivos a cerca do sexo. Mas você tem uma escolha, da mesma forma que você faz com o que come. Existe o sexo junk, o sexo saudável e o sexo para gourmets. Tente fazer suas escolhas com auto-estima, mas se você não fizer, não se maltrate.

11- Arranje tempo para curtir o sexo:
Se você gosta de sexo, dê a si mesmo e aos outros a dádiva de amar o prazer sensual/sexual.

12- Faça amor com a terra e o céu:
A nossa terra e o céu estão terrivelmente poluídos. Faça amor com eles e eles farão amor com você. Mande para eles a sua energia sexual. Eles adoram.

O DESEJO DE HAVER DESEJO

Ana Accioly

A psicanálise entra na história do pensamento no instante mesmo em que um certo doutor de Viena, sem nenhum pudor e sem nenhuma inocência, nada por acaso – pois tinha sem dúvida os pés muito bem plantados em sua contemporaneidade – faz da sexualidade uma questão. Produzir uma questão não é tratar de um problema. É bem verdade que sob os olhos do mestre parisiense com quem foi colher seus achados, a histeria se mostrava como um problema sexual: aquelas mulheres não gozavam, ao contrário, elas adoeciam o corpo de tal maneira (paralisias, cegueiras, vertigens...) que logo deixavam suspeitar serem doentes mentais. Não seriam doentes sexuais? Sussurrava-se nos bastidores de Salpetrière.

Aquelas mulheres que o Dr. Charcot colocava em cena, hipnotizadas, representavam o drama de uma sexualidade impedida de alcançar o gozo. Era mesmo o que parecia, quando se olhava para elas, mas escutando-as era inevitável reconhecer ali uma estranha forma de satisfação. Aquelas mulheres gozavam insatisfeitas! Havia ali sem dúvida um desejo insatisfeito que muito mal disfarçava uma satisfação quanto à este desejo. Aqueles ares de indiferença, aqueles silêncios... e mais ainda toda a cena da histérica, mostrava o desejo em todo seu equívoco.

A sexualidade que desse modo exibia seu problema – a satisfação jamais alcançada – dava mostras de uma perspectiva através da qual se podia pensar numa sexualidade sem problemas. Esse modo de entendimento vai saindo de cena e dando lugar à escuta de um enunciado que vai então dar sentido a todo aquele bizarro adoecimento. A sexualidade começa a fazer sentido através de um aparelho simbólico.

O que Freud vem nos demonstrar é que o desejo pode muitas vezes se enunciar sob a forma da recusa, sob a forma da negati-

Angelo Marzano
Escuta, 1993
pele de raposa e cera
de carnaúba
11 x 7 x 4 cm

va. A recusa da satisfação é um modo de satisfazer-se. E, mais ainda, ele vem nos dizer: o desejo não busca pura e simplesmente uma satisfação. Ele visa essencialmente uma realização. A satisfação, ela corre o risco de fazer saciar, sugere a calmaria, enquanto a realização de um desejo implica no reconhecimento daquilo que pede através das vias que vão sendo por ele forçadas e inventadas – as vias significantes – o que acaba por nos deixar a nós, sujeitos ao desejo, expostos e vulneráveis à toda sorte de efeitos que ele vem provocar.

O desejo ganha mesmo o tom da realização para os ouvidos de Freud, no que ele vai se dizendo por essas vias tão estranhas ao eu, pelas vias as mais diversas, e até mesmo pelas vias do não.

A criança, a quem se vai enchendo de alimentos, acaba por não poder proceder no desejo, senão recusando o caldo quente e sufocante do amor. Desejar é no caso desejar não comer – estranha forma de saúde mental! É querer não, é também gozar do não querer. E de todo modo, pelo sim e pelo não, trata-se de desejo, que como tal pede seu reconhecimento e sua lida.

Quero dizer com isso que falar de desejo e gozo é falar de ocorrências simbólicas, subjetivas portanto, que não podem ser entendidas na imediatez de um único e mais evidente significado. Somente podemos compreender essas ocorrências enquanto gestos de enunciação que se inventa em muitos enunciados. Em se tratando de desejo e gozo acabamos por falar de um modo de subjetividade.

O subjetivo se desenha, sob a pena de Freud, por dentre os 'sins' e os 'nãos' marcando um lugar terceiro que determina, torna possível mesmo toda e qualquer forma de sexualidade. Não se trata portanto, em psicanálise, de decidir sobre a verdade ou desvios de escolhas sexuais, sobretudo porque não há uma marcação inicial de objeto a partir da qual se poderia saber do próprio do impróprio – o bicho humano é, de saída, perverso polimorfo, nas palavras de Freud. Trata-se então, quanto à sexualidade do falante, de marcar as posições subjetivas que podem responder pela relação com os objetos.

Podemos ainda hoje contemplar o gesto de Freud como quem contempla uma obra que muito longe de nos pacificar vem nos trazer a inquietação da guerra. Freud faz da sexualidade uma questão, um ponto em torno do qual começa a tecer suas considerações, e logo a formular os conceitos que vem demarcar o território psíquico – a difícil demarcação de terras! Esse gesto nos encanta já de saída

foto - Vicente de Mello

João Modé
Estudo da Natureza Animal - Contemplativo, 1996
madeira, pêlo animal, pata de animal, espelho, tecido, água, corda 175 x 90 x 80 cm

por sua estética guerreira e vem nos encantar ainda mais no que vislumbra uma possível Ética. Freud seguia solitário, buscando não a terra prometida, mas sem dúvida ocupando a terra desejada.

A sexualidade tornada questão coloca imediatamente os modos por onde se faz da subjetividade questão. É a invenção do espaço psíquico como um campo de disputas entre uma instância Inconsciente – uma trama de fios significantes carregados de desejo, que determina e responde, em última instância, pelos procedimentos subjetivos em sua generalidade – e a instância do Eu que disso nada quer saber, processando por desconhecimento o desejo que o atravessa em direção aos objetos do mundo.

A geografia psíquica não esconde seus relevos nem suas depressões, muito pelo contrário, esclarece sobre essa terra transpassada pelas lâminas de uma excitação definida como uma pressão constante, ou seja, um tesão contínuo, um inevitável querer que se impõe ao eu abrindo as vias através das quais pode se dizer. Essa pressão constante, dita pulsão, é o conceito que, em psicanálise, fundamenta toda a ocorrência da sexualidade bem como vem definir um modo de subjetividade. A pulsão difere do instinto na medida mesma em que problematiza o advento de um objeto capaz de satisfazê-la. Toda pulsão tem por finalidade obter alguma satisfação através de um objeto eleito, um objeto decidido pelos procedimentos significantes que por essa terra se tramam. O objeto que a pulsão visa não está dado de antemão, como diríamos quanto ao instinto, ele é sim inventado lá onde pode ser desejado. Inventado desde o ponto vazio onde o Objeto radicalmente falta, no ponto justo da impossibilidade de haver objeto capaz de satisfazer inteira e definitivamente uma pulsão. Um ponto sem marcas, um ponto de nada onde a fantasia vem decalcar seus inventos. É impossível morrer, podemos assim dizer, no sentido de que é impossível fazer cessar todo o desejo. Querendo abolir-se o desejo se repete, digo, repete seu movimento de fazer inventos. O desejo segue infinitivamente desejando um nada que lhe suporta tantas obras, esse mesmo nada que lhe causa o movimento. É mesmo um nada o que nos suporta o desejo, e seus inventos de desejar. É por nada que as obras se fazem, só por desejo, não lhes havendo mesmo nenhuma razão necessária para existir. O desejo constitui assim o espaço psíquico como o espaço da invenção.

O gesto de Freud não buscava tratar problemas, buscava outra coisa. Sexo quer dizer sexão, esse transpassamento que faz a nossa condição: sujeitos de um desejo cortante. E assim somos atirados na alteridade: como facas. E é como feras que nos vemos diante do outro arrancando-lhe os pedaços. O desejo de um quer somente um pedaço de alteridade, o pedaço que ele inventa como sendo tudo aquilo que lhe falta. Assim é que vamos experimentando, como sujeitos da invenção, o nada que jamais falta.

O desejo não quer o mesmo, ele quer um outro. Quer sempre mais um outro, quer toda a parcialidade, quer fazer múltiplo. O desejo é um haver desejo de haver desejo. O um da dispersão que se opõe ao um da iden-

foto - Luciano Mattos

Enrica Bernardelli
Corrente com Luisa,
1996
fotografia p&b

tidade. Um haver múltiplo em tantos sentidos que produz evitando a identidade sempre tão evidente do eu. Talvez se possa dizer mesmo haver alguma tragicidade nisso que se recusa a toda ocupação, que se afasta para um infinito, mas é por esse mesmo gesto de recusa que algo vem exigir o artifício, exigir a obra.

Podemos então afirmar que tudo que corta encontra resistências, mas seria ainda muito pouco afirmar que as resistências que o desejo encontra são meros obstáculos passíveis de serem suprimidos para que o desejo venha a fluir livremente. Freud nos oferece algo pior: a resistência é, juntamente com a falta radical do objeto próprio, uma condição inarredável do desejo, sendo ele próprio a nossa condição.

O que nos acontece enquanto humanos é mesmo uma vertigem que nos empurra e nos arrasta no sentido da impossibilidade para que possamos inventar todo o possível. Tudo que vem cortar somente o faz porque algo resiste a toda ocupação. A libido se estende por toda a terra desejada e vai ocupando os pontos estratégicos que permitem ao desejo a sua fruição. Mas resta sempre o ponto que se quer vazio de toda libido, bem como de todo significante. O desejo vem contornar esse nada sem contudo jamais se estabelecer, e segue portanto deixando para trás um resto de vacuidade para que possa retornar. Seguir é fazer retorno, e também contorno. Daí podemos arriscar o fundamento de uma Ética para a psicanálise: o desejo insiste diante daquilo que sempre resiste. Esse barramento vem dar consistência ao procedimento cortante do desejo e à invenção do artifício que se inventa no lugar onde há coisa alguma. Muitas vezes o que se encontra é a carne dura e muitos ossos, e seguir implica em saber das menores resistências, saber ir cortando pelas juntas, ir abrindo as veias do possível a cada vez. O que se abre a todo desejo é, verdadeiramente, a dimensão do impossível e assim se faz de todo haver uma imensidão de possíveis.

O desejo inventa realidades, todas segundo o seu sentido. E é com essas realidades inventadas que se pode experimentar algum gozo. O gozo da própria invenção no que ela deixa entrever o nada que a suporta. O gozo de fazer sentido em tanta invenção. Seus significantes tramam o sentido, eles deslizam formando cadeias, em metáforas e metonímias, uns com outros trepando por diferença, fazendo os sexos da obra. E também este o sexo do humano, toda esta sexuação, toda esta sexão! Inventamos as coisas e o sentido das coisas que então nos inventam em tantos desejos quanto podemos não suportar. É um desejo de nada o que tudo infinitiza.

Livro da paixão

Janice Caiafa

Encontro

Procurou-me pela vertigem
de só uma noite
o homem de gola alta
de gula rápida
arre medou-se todo
arrepiado
quando soube
que eu veloz se o via
ir, mais apressaía eu
e antes.

desenhos
Jorge Guinle Filho

Sexo

O invento do sexo
é renovar o noivo
em mordidas e úmidas
deixam roxas
inúmera unha tarja o corpo
rasga o pelo
dias sanguíneos e seguros
quando se está
rosée e a salvo.

Contracepção

fora os no[illegible] 1° método:
o mais, oh bruxas, [illegible]
[illegible] algo
é dar-lhes algo
que os queime

trago-lhe e ele bebe
esse drink dragão
de seu gene.

2
Confitura selvagem
tritura como bagos
entredentes.

3 o mais
dangeroso:
Estilete espirala asperiça
rói roça o gomo
aguça e dói.
evita entre lassas
as veias ternas douces
candides façam sala
a esmo, faz
do corpo duro para que ali
não se-meie um nada.

4 por ocupação
de espaço-via:
Óbliter com úvulas
de serpente
no canal não passa um fio
só o que a esponja faminta
do útero absorve
para seu proveito.

5 por sucção:
Sufle aspira sorvo sóbrio
ao revés do ar doado
pelo Pai no começo.

Desânima, decria
retoma ao sugá-la
refinda ao precipício

multivertida a semente
involui por avessos.

Gozo

1
A ameríndia namora
muito, entre lianas
cora de rubor selvagem.
brinda o caçador com púbis
indômito, mítico, melado
abelha antes de seu ciclo
fez sete homens em delírio
roxa de vontade.

2
O visgo físico
que se esperdiça esguicho,
após só isso
a perda do líquido não alenta.

a Serena não vai altíssimo
ela gozando chic no desejo.

Amor

Para o gato Negrilo

Gato preto lua mancha teu rabo
dealba o pelo, dubla o que no peito
desenha teu tipo de gato

ai seu bandido, de noite
teu eclipse de negro
sobre negro me faz amar-te
babebicho difícil de doar-se
se adoçando a meu alcance.

Sob a espécie abrigamos
com certo medo a sina
de que miauço, aos mil ares
animal para ronrondar-te

amar-te por em ti virar-me
anômala mona míriam
lisa ferina de pele
fina e garras.

Agora não nos vermos
lembrar de ti
como esqueço por vezes
do jaguar
que há e que não pára.

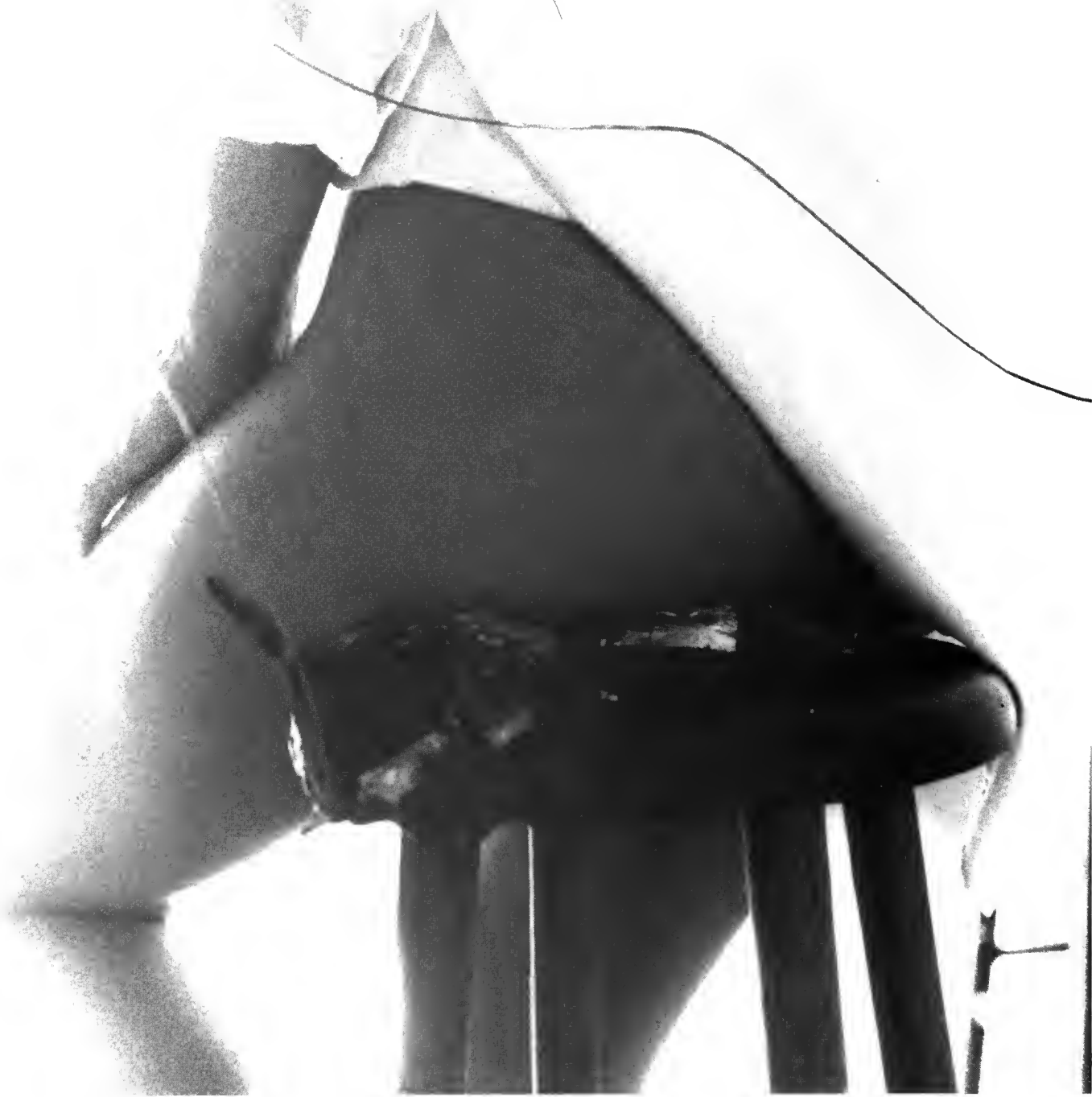
Desejo

Sim, no âmago
na entrada do antro as feras
fervilham, fumegam
muggas excusas belas

aqui no fundo elas
elas querem comer-te.

Solto o leque lázuli alice
molha o ombro do parceiro
sim, sim, sim

me diz menino se.

Janice Caiafa é professora da Escola de Comunicação da UFRJ; publicou *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub* (Jorge Zahar Editor), *Noite de Ela no céu* (poemas, edição própria) e *Neve Rubra* (poemas, Sette Letras); traduziu *Les Roses*, poemas franceses de Rainer Maria Rilke (*As Rosas*, Sette Letras no prelo).

Tunga

com a colaboração de Wilton Montenegro (fotógrafo) e Marta Jourdan (modelo)

Rio, 11 de setembro de 1995

Querido amigo,

Imagine que, ao voltar de nosso encontro, resolvi remexer em reminiscências e encontrei então essas páginas de um antigo diário, que me surpreenderam.

Me surpreendeu o frescor da puberdade ... Mas sobretudo as coincidências com as instalações e o filme que você me contou estar preparando.

Faça bom uso do passado e do texto do diário, não é mais meu, não sou mais aquela ...

Até breve, com carinho,

C.

"(...) Então eu voltei àquele mesmo lugar na mata úmida, atlântica, por onde o riacho passava. Numa pedra imersa no rio me abandonei com a água a correr sobre mim. A blusa branca que me cobria ia absorvendo a água e umedecendo partes secas do meu corpo. O chapéu que antes me protegia do sol desviava agora o curso das águas. Despi-me de ambos, a blusa encharquei de água, vertida abundante do chapéu. Deixei-os correr na água e flutuaram desaparecendo na correnteza, fazendo coreografias de fantasmas.

Minha pele reagia à temperatura com arrepios. Logo meus castanhos cabelos, molhados, cobriam e banhavam meus seios, que iam ficando durinhos. Os arrepios eram pródigos ao longo da minha pele. Breves movimentos da cabeça mudavam o fluir das águas, outros movimentos, dos braços e do torso, molhavam mais ou menos a mim e as pedras entorno. Deixei-me estar e a água me trazia coisas, prendas entendi. Revelei-as

a partir de uma grande folha, dando-lhe utilidade. Enrolei-a, fiz dela um funil que usei acima da cabeça desviando de novo a água, agora fazendo uma bica a esguichar meu rosto e logo minha boca com a límpida água fresquinha. Com a boca aberta, com pequenos movimentos manipulava o funil fazendo respingar a água na minha boca em pequenas gotas; engolia um pouco e o resto deixava transbordar, partículas brilhantes de luz espatifavam na pedra, no corpo ou na própria água. Esta água era agora como uma gelatina, febril gelatina. Compreendi que não estava só e que tudo aquilo era um e só um amigo, inebriante e imaginário, o ideal.

Muitas coisas fui fazendo ou por si só se faziam, eu as sentia. Narro sem ordem o que se inventava comigo. A viscosidade da água, lenta, meus movimentos envolvia de pesado torpor.

Encontrei coberta de limo uma pequena pedra no leito e perto dela a extremidade de uma liana que pendurada, mergulhava à água. Juntei as duas entre o antebraço e meu seio e me abraçando fortemente mantive-me assim no intuito de obter nestas partes a impressão efêmera destes objetos, agreguei às axilas meu funil de folha e assim fiquei imóvel... Logo enrolei outra extensão da liana no outro braço e dei um forte puxão com a mão de modo a soltar da árvore a outra extremidade da liana. Ela veio longa e nela um pedaço de graveto e nele um tufo de finíssima sebe, como um ninho esponjoso. Levantei os joelhos arrastando os pés no fundo do riacho, senti que ali era arenoso. Mergulhei também a cabeça ficando apenas com a respiração livre da água, que penetrava meus ouvidos. Fui mexendo um pé para enterrá-lo, sentindo os grãos de areia entre os dedos. A cabeça, de um lado para o outro ia também movendo e moldando o fundo até tocar a

pedra. O rocio e dele o som me davam enorme satisfação. Puxando a liana trouxe à mão o graveto com o tufo encharcado. Espremi aqui e ali, recarregando d'água.

Fiz isso diversas vezes até que encontrei o meu púbis. Me concentrei ali e com auxílio do galho fui enfiando o tufo brevemente entre os lábios. Ia mergulhando e espremendo com a palma da mão até que encontrei uma posição a que me abandonei, trançando fortemente uma perna na outra, que mantinha com o pé enterrado. Longas águas passaram por mim, longo tempo deve ter-se transcorrido naquele delicado idílio.

Refiz ainda assustada minha trilha de volta abandonando pois meu doce amigo e seu corpo de prendas. Mais abaixo reencontrei vestindo uma pedra minha camisa úmida, que vesti e logo meu chapéu de palha que na cabeça me protegeu da luz da lua."

foto • Milton Guran Acervo Museu do Índio

casal de índios
do grupo Matis
região do Vale do Javari
Amazonas, 1988

Regina Müller

Carmen desembarcou na aldeia num dia de chuva como são todos os dias em determinada época do ano, o "inverno". Tudo fica molhado, o barco, a lona, as roupas, a casa. Úmido, bastante úmido e quente. As mulheres exalam exuberância e erotismo. Manaira com doze anos babava, enchia a boca de água que ia pingando quando sorria à toa, riso solto de quem está com "ela" solta. Era casada com Takayuna, vinte anos mais velho que, na verdade, era apaixonado por Lia, nome branco dado a ela no contato. Mulher trabalhadeira, artista, não iria nunca ter filhos, por vontade milenar da tribo. Era costume deles escolher entre as mulheres as que não seriam mães biológicas, mas membros detentores de saberes do grupo, incompatíveis, quando levados a sua maximização, com a gestação. Seus corpos se conservariam até idade avançada rijos e firmes, fortes e modelados para a pintura corporal, mesmo que deixassem de embelezá-lo como as meninas de 12. Ah! essas meninas.

Carmen levou o marido bonitão, jovem, forte e ele e Manaira não tiveram dúvida. Identificaram-se, combinavam tudo e rolava aquele roça-roça, trepa-trepa, erotismo regado a umidade, pium (aquele mosquito maldito) e rede. Muita rede. Tudo acontece na rede. Nasce-se na rede, morre-se na rede. Na rede se faz amor, se trabalha, descansa, dorme, sonha, come, conversa, canta, pinta, fia. E enfia-se missangas o dia todo, quando há muitas que acabam de chegar. O marido de Carmen levava em quantidade para Manaira, que até hoje as guarda e coloca nos colares de seus filhos. São filhos de outro marido, porque com Takayuna não os teve. Só teve filho com Tapiri, com quem se casou mais tarde. Mas tudou aconteceu antes deste casamento quando

RELAÇÕES INTERÉTNICAS, FRICÇÃO ERÓTICA E FICÇÃO ROMÂNTICA

ainda era mulher de Takayuna que convidou o marido de Carmen para uma excursão de caça e pesca, na época do "verão".

Casais que vivem juntos, trabalham juntos ou trocam serviços mútuos, trocam também parceria sexual. Esta troca acontece fora da aldeia, longe do alcance dos olhos dos outros, da interferência, maledicência ou interpretação dos outros. Livres daqueles palpites que todos gostam de dar sobre a vida dos outros.

As excursões de caça e coleta em dois casais servem para proporcionar o ambiente adequado para esta troca íntima e cumplicidade grupal. Não se trata, entretanto, de sexo grupal, mas de acasalamento a quatro.

Subiram rio acima, com a canoa a motor, um 14, movido a gasolina que Takayuna pilotava com perfeição e muita dor na perna. Tamanha era a tensão com que mantinha a perna posicionada para manejar o pesado motor rabudo que provavelmente isso lhe causara uma lesão na "ciática". Dava-lhe dores horríveis que Carmen tinha que aliviar com massagens e ungüento da farmácia da FUNAI.

Montaram o acampamento, ele e o marido de Carmen. Vai pro mato, corta tronco, corta folha da palmeira, carrega, amarra, cobre, está pronto. Lindo acampamento, numa beira do rio, numa pedra, linda, onde os pintados vêm se oferecer para serem flechados e capturados.

O fogo para o preparo da comida ficava a cargo de Manaira, desastrada, mas menina e forte, e criança, safada.

Carmen ficava na rede, aguardando os dois homens voltarem com caça ou pesca. Voltaram, comeram, as mulheres foram para as redes e depois os homens não dormiram com suas mulheres mas com a mulher do outro.

motivo de pintura Juaketé dos índios Asuriní (juak-pintura; eté-verdadeiro: pintura por excelência) motivo utilizado exclusivamente para pintura corporal
Ilustração - Fábio de Bittencourt

De manhã, primeira claridade do dia, Carmen levantou e foi olhar na rede onde dormira o marido. Lindos, dormindo abraçados, no sono profundo do gozo total.

Vertigem, dor, estupefação. Nada a fazer. Etiqueta. Afinal, também tivera oportunidade de ser feliz com Takayuna e cedeu à etiqueta mas não ao prazer. O cheiro da porra dele era tão forte. Concentrado assim como os seres desta raça, concentrados, puros, milenares, ambientais, naturais.

Nada disso. Miséria, subordinação, capitulação ao mais forte. Ih, onde está o prazer de Carmen, seu marido, uma índia e seu marido?

Contam estes índios que, antigamente, quando faziam festas, convidavam os habitantes de outra aldeia, que eram as cobras. Eles vinham com suas flautas e seduziam as mulheres da aldeia anfitriã e as levavam à roça para, em cima da flauta deitada ao chão, copular com elas. Deste esforço sobre a flauta e a terra, acabaram por penetrar em suas entranhas, por onde desapareceram e reapareceram nas águas, para desaparecer para sempre.

Outro mito conta que a filha de Maira, o separador, trepava muito com macacos. Eles a esperavam no caminho de volta da roça e comiam-na várias vezes, todos eles. Até que ela engravidou e seu filho nasceu com rabo como os macacos e apesar de conseguir por algum tempo tapear Maira, este acabou por descobrir, expulsando seu filho para sempre da aldeia dos humanos. A filha de Maira brincava com ele, balaçando-o no colo e cantando. Foi num desses momentos que o rabo apareceu e foi visto por Maira. A filha chorou muito a ausência do filho expulso pelo avô que organizava, assim, o cosmo separando homens e animais.

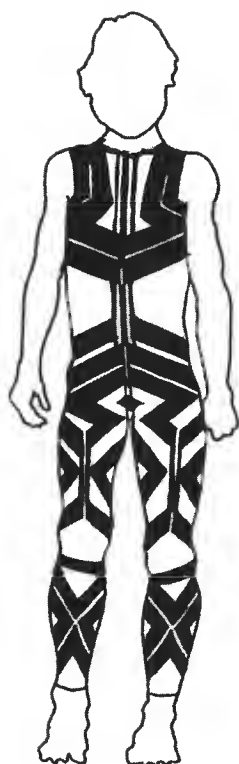
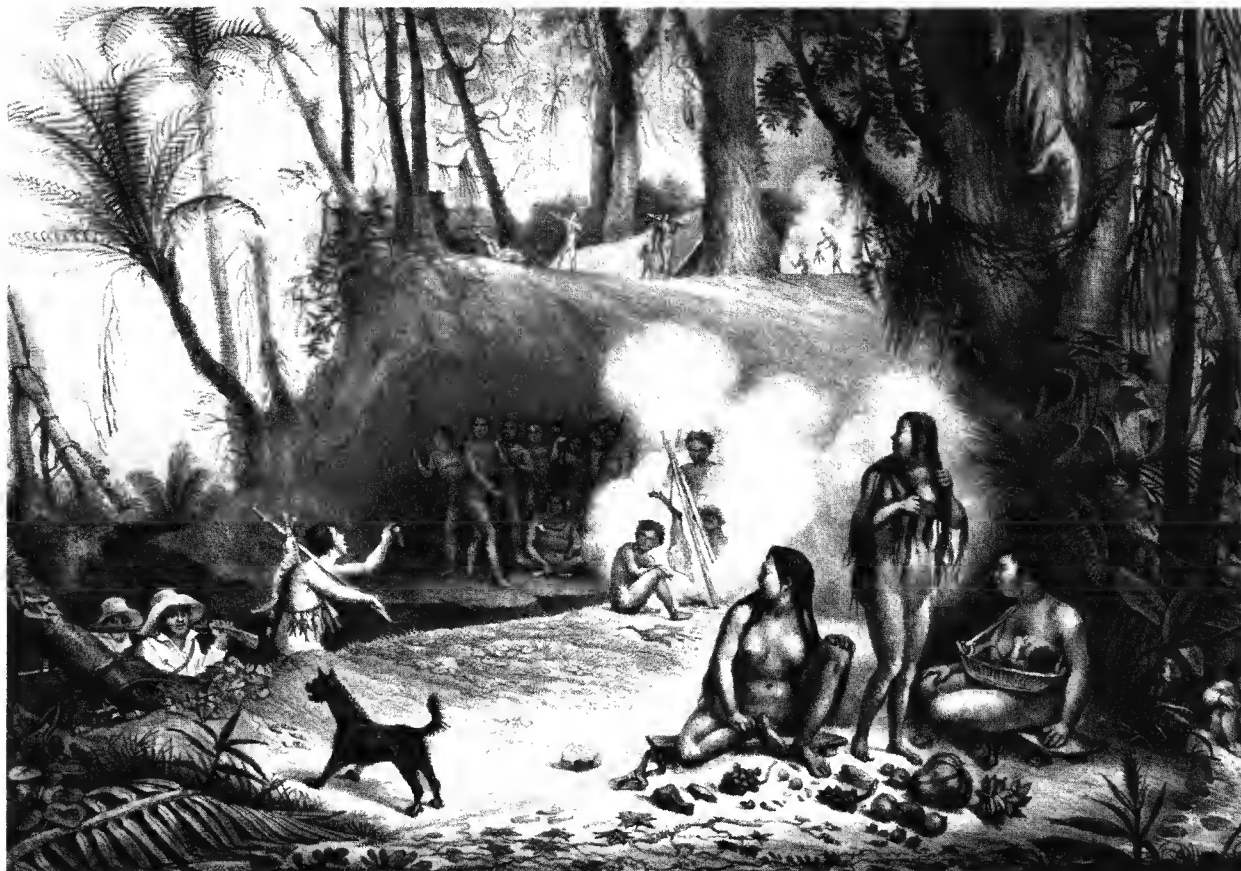
Na volta da excursão, rio abaixo, a canoa quase "alagou". Com o frágil motor rabudo, quando o barco passa pelas "cachoeiras" (corredeira de águas revoltas e velozes) pode ser coberto pelas águas e afundar. Foi quase o que aconteceu. Tiveram que descer da embarcação, segurá-la com as mãos para salvá-la e a todos os seus pertences. O rio tem águas perigosas mas é raso, leito feito de pedra, nas quais se pode agarrar para dominar a correnteza. Manaira ria às gargalhadas, ficava mole de tanto rir e precisavam segurar com todas as forças a canoa para não terem que voltar a pé, pela mata, sem fogo, molhados, sem comida, sem rede. Carmen desta vez não se conteve e desferiu uma repreensão qualquer, talvez nem compreendida pela índia, mas falada com muita raiva e despeito. E isso era perfeitamente sentido, compreensão imediata de um rompimento e briga. Briga? Como podia ela, Carmen, se desentender com qualquer um que fosse daquele povo que a fascinava e que minguava a cada dia que passava? Mais de cem quando a FUNAI os reuniu junto a seu Posto, eram agora pouco mais de cinqüenta. Mas neste momento seu ciúme e perda da exclusividade do parceiro se sobrepunham a qualquer pensamento ético de natureza intelectual. Voltaram à aldeia como se nada tivesse acontecido e as visitas noturnas do marido de Carmen à rede de Manaira continuaram e por algum tempo o romance aconteceu discretamente e com o fogo dos encontros fugidios.

Carmen não se conformou nunca com a rapidez do ato sexual. Aliás muito comum é a posição em pé, atrás de uma casa, encostados na parede de palha. Mas o mais usual é na roça, no caminho. Há toda uma estratégia de se acompanhar o movimento do objeto de desejo pela aldeia e na primeira oportunidade de se encontrar a sós com ele, zás-trás. Outra ocasião é nos intervalos dos rituais quando a moça cantadora que se encontra durante sua realização afastada da vida cotidiana e doméstica, livre dos laços sociais, diz "vou mijar". Por uns instantes, desaparece na escuridão, atrás das casas e volta sorrindo, retomando seu lugar ao lado do pajé. Mas se azeda o mingau que deve preparar como obrigação ritual, para ser bebido pelos pajés e espíritos, sua escapadela e aventura sexual são descobertos e seu ato execrado por todos. Carmen, entretanto, nunca viu isto acontecer. Só fofocas e maledicências de umas contra as outras, contando fatos passados mas nunca observados. Manaira nunca fora flagrada.

Na rede rolavam bolinação e carícias, escondidas naquela embalagem de corpos suspensos no ar e grudados um no outro. Sempre deitada, ou na maior parte do tempo em que permaneceu na aldeia, certa vez Carmen recebeu a carícia de um pajé que sentado com ela na rede, levou a mão direta e decisivamente ao seu clitóris. Mas então, eles sabem? Sabem. Sabem também que o coito interrompido evita gravidez.

Quanto à gravidez indesejada tinham técnicas de provocar aborto em geral utilizadas quando ocorria em jovens púberes, mulheres sem marido, famílias nucleares já com dois filhos. À gravidez associada à interrupção de atividades como a decoração do corpo e de objetos, está relacionada uma crença sinalizada como fatalidade: quando uma mulher está tendo seu corpo pintado por alguém e o pincel que utiliza para fazer os desenhos se quebra, ela está "buchuda", termo usado pelos brasileiros regionais para designar este estado.

O sexo exercitado desde a infância não está definitivamente ligado à única e exclusiva função de procriação, mas é parte do dia a dia, função e necessidade natural. As meninas, desde cinco, seis anos, deitam-se nas redes

J. B. Debret
Aldeia de Caboclos em Cantagalo
do livro *Voyage Pittoresque au Brésil*

com homens velhos que as acariciam e com quem provavelmente casar-se-ão, obedecendo regras rígidas baseadas no parentesco. Depois deste casamento com um homem mais velho, que já fora casado com uma irmã de sua mãe ou o é com sua própria mãe (e de quem não é filha), casa-se com outro, jovem. Há casos de mulheres bem mais velhas com maridos bem jovens, iniciação destes com mulheres experientes assim como a menina aprendeu a arte de amar com um companheiro que pôde lhe transmitir o conhecimento acumulado na área. Manaira encontrava-se no seu primeiro casamento. Por isso, pode ser, Takayuna não demonstrava muito apego a sua esposa menina que além da inexperiência e a quem devia ainda se dedicar a ensinar, não cuidava muito bem de suas coisas. Principalmente dos objetos que obtinha junto aos brancos e guardava cuidadosamente em sacolas e malas fechadas, guardadas também cuidadosamente, para evitar as freqüentes subtrações de uns contra os outros, na aldeia. Manaira, curiosa, mexia e remexia, em suas coisas, o que lhe deixava furioso. Às vezes também quebrava, perdia ou sujava objetos pessoais que lhe eram caros, ele que era tão meticuloso, engenhoso, excessivamente ordeiro.

O romance de Manaira com o marido de Carmen era parte da etiqueta nas relações sociais, mas muito bem aceito no que tangia a interesses de ordem pessoal e afetiva neste quadro de um casamento de conveniência, ou melhor, de regra social cumprida à risca, mas a contragosto, por Takayuna. Só restava a Carmen também aceitar as regras da convivência que se impusera para escrever seu livro, ela escritora e o marido, cineasta que a acompanhara para realizar o roteiro de um filme sobre índios.

Meses e quase ano se passaram, quando certo dia, de novo numa excursão, desta vez com um grupo maior, os dois brancos distanciando-se dos demais tomavam banho nas pedras, sós, imensidão da floresta e solidão. Depois deste longo tempo entre os índios e quando já lhes passava pela cabeça não voltar nunca mais para a cidade e ficar para sempre na Amazônia, a solidão a dois apertou o coração e em meio a visão de uma paisagem magnífica, a natureza mais linda, o visual mais intenso, no meio do rio, sobre as pedras, a água rolando poderosa, o verde magnânimo, o lugar não era deles e o retorno foi selado.

À solidão de costumes que não eram seus, optaram pela saudade que carregaram pelo fim de suas vidas, mesmo depois que se separaram, logo após o retorno desta viagem cósmica ao mundo de seres semelhantes, "espelho índio". ◗

Regina Müller é diretora do Instituto de Artes da UNICAMP e autora, dentre outros trabalhos, do livro *Asuriní do Xingu, História e Arte* (1990), de capítulos do livro *Grafismos Indígenas, Estudo de Antropologia Estética* (1992), e do vídeo *Saforai*, ensaio sobre o movimento na dança Asuriní (1996).

O "NOVO" SEXISMO

A onda do 'politicamente correto' está causando um verdadeiro maremoto no cenário cultural norte-americano. E quando o assunto diz respeito à violência, ao sexo e à pornografia, a maré costuma subir ainda mais. A grande preocupação da maioria conservadora é, sem dúvida, com a mulher.

Gilberto de Abreu

Em sua rápida e tumultuada passagem pelo Brasil, a escritora ítalo-americana Camille Paglia, inimiga número um das feministas ortodoxas, afirmou à **item** que "o politicamente correto evoca a censura. É preciso combater qualquer tipo de preconceito, estabelecendo critérios mais sensatos que os apresentados pela oposição".

Segundo Paglia, nada escapa: do disco ao vídeo, passando por peças de teatro, cinema e exposições de arte.

Por estarem associados à desmoralização da sociedade, à violência contra a mulher e ao enfraquecimento dos valores familiares, sexualidade e pornografia são assuntos que costumam causar controvérsia. São como fantasmas que os politicamente corretos lutam, a todo o custo, para banir da superfície terrestre.

Considerada a mais influente organização civil dos Estados Unidos, a National Organization of Women é a que mais faz *lobby* junto aos políticos americanos. Sem poder de censura, travam uma guerra de influências para garantirem a integridade moral da mulher.

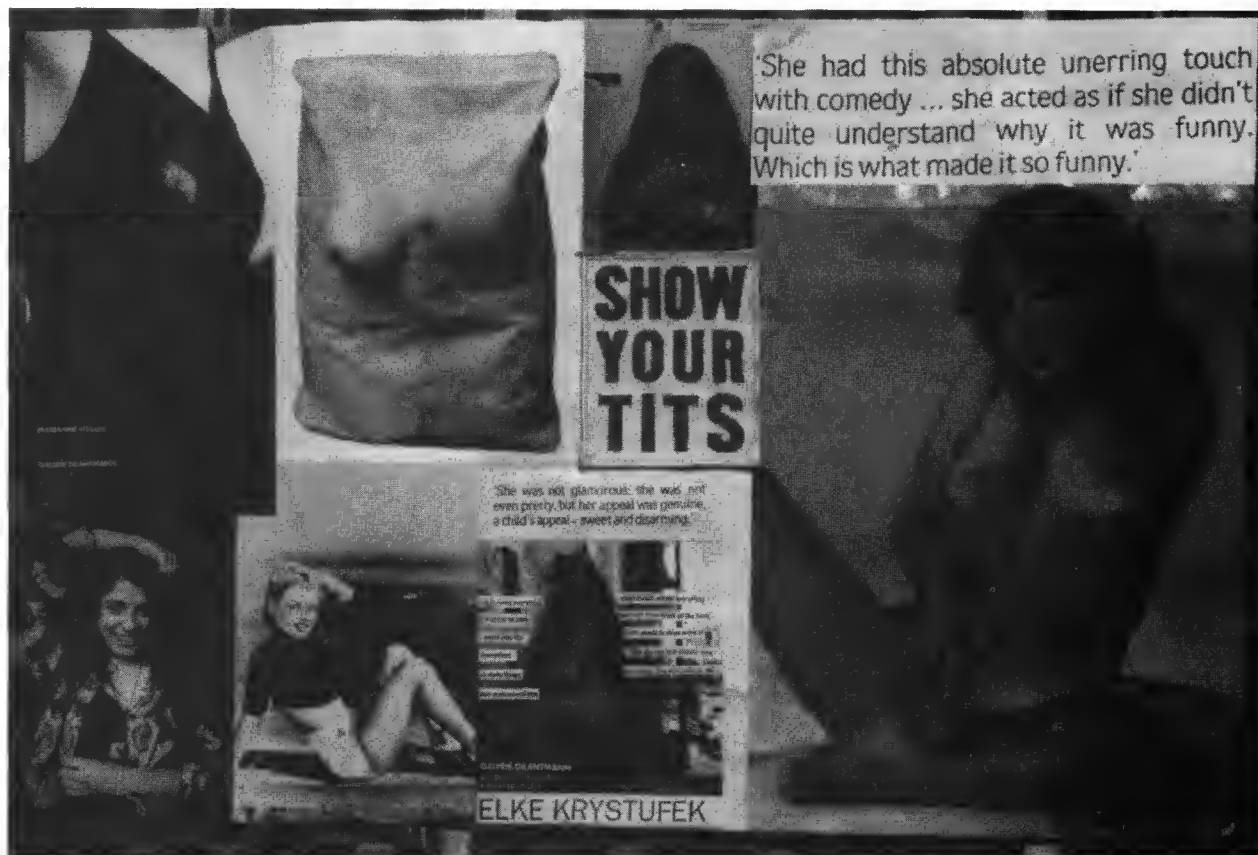
Camille Paglia discute indiretamente a atuação de órgãos como o NOW em seu mais novo livro, *Vampes e Vadias*, e defende abertamente os direitos de liberdade de expressão, alegando que geralmente a censura é exercida de modo autoritário. Dona de um discurso que não funciona no Brasil, onde a censura é menor do que a exercida nos Estados Unidos, Paglia talvez fizesse por aqui tempestade em copos d'água.

Um dos capítulos mais interessantes de toda a obra, recém-lançada no Brasil pela Editora Francisco Alves, é justamente o artigo "O Novo Sexismo: Libertando a Arte e a Beleza", que trata desta matéria.

"Defendo com o novo sexismo tudo aquilo o que as pessoas mais detestam. Somos a favor do sexo, da pornografia, do aborto e das drogas, mesmo reconhecendo as implicações negativas que isto possa trazer à sociedade. Acreditamos numa mitologia em que os arquétipos da mãe, da bruxa e da prostituta possam ser trabalhados sem qualquer tipo de retaliação", afirmou.

A artista plástica Elke Krystufek, da Áustria, não tem nenhuma identificação com a escritora ítalo-americana. Apesar disso, vem levantando uma bandeira semelhante à dela no circuito europeu. Ex-aluna do pintor austríaco Arnulf Rainer, que terá uma sala especial na edição da *Bienal Internacional de São Paulo* deste ano, Krystufek explora o imaginário feminino em seu trabalho de modo libertário.

A prova de fogo aconteceu quando ela foi obrigada pela polícia vienense a inter-

Elke Krystufek
It's Time for a Day Dream, 1996
fotografia em cores
70 x 100 cm
edição de 3
cortesia das galerias Drantmann (Bruxelas) e Georg Kargl (Viena)

romper uma performance em que se masturbava numa banheira. Diante dos olhares constrangidos do Ministro da Cultura da Áustria, Krystufek sai do banho e permanece sem roupas até que a polícia se retire do lugar.

"Foi uma das melhores discussões em público sobre o meu trabalho. Detesto que as pessoas me assistam como se estivessem diante da televisão", recorda a artista, por telefone, de seu ateliê em Viena.

O próximo passo de Krystufek será a exposição *Autoreverse 2*, uma coletiva no The Magazin, em Grenoble, França. Ao cruzar a fronteira, vai mostrar auto-retratos em desenho e um vídeo em que aparece raspando os pêlos púbicos enquanto escuta as lamentações do ex-noivo sobre o fracasso da relação.

Krystufek é uma espécie de Madonna das artes plásticas. Lida com a sexualidade e a pornografia como se fossem temas dos mais corriqueiros. É verdade que Madonna tem a seu favor ferramentas como o videoclipe e o CD. Em uma década de trabalho, e através destes recursos, a cantora conseguiu manipular direitinho o desejo de cada um de seus súditos.

Nos anos 80, quando surgiu vestida em trapos de renda e couro, eram os meninos que queriam tê-la. As meninas, por mais que agissem diferente, faziam de Madonna o reflexo do que gostariam de ser. Já nos anos 90, num *look* totalmente andrógino, Madonna conquistaria o coração das meninas ao mostrar seu *lesbian behaviour*.

Madonna garantiu seu lugar em cada brecha da oprimida comunidade gay com um pensamento escrito a quatro mãos com Lenny Kravitz: "Poor is the man whose pleasure depends on the permission of another".

Por essas e muitas outras, Camille Paglia introduziu o assunto 'Madonna' nas mesas-redondas da intelectualidade americana. A escritora, que sempre encontrou resistência no circuito intelectual, onde sua literatura é tida como simplória, viu-se no centro nervoso de um vendaval. Usar Madonna como exemplo é uma péssima estratégia para os conservadores.

O apresentador de TV Rush Limbaugh que o diga. Um dos mais populares (e populistas) comunicadores dos Estados Unidos – ele fala em cadeia nacional de rádio e televisão diariamente –, Limbaugh é a pedra no sapato mocassim de Camille Paglia.

Considerado uma piada tão engraçada quanto Paglia nas rodas intelectuais, Limbaugh se difere da escritora por sua voz ativa junto aos americanos conservadores. O "homem da mídia", como Limbaugh é conhecido, é um papa nessa igreja eletrônica

batizada de televisão. Sua missa, no entanto, mais parece um ritual de idiotices.

Capaz de mostrar dezenas de vezes a mesma cena de um político liberal tirando melecas para convencer os seus telespectadores de que aquele homem não pode ter um lugar no senado, Limbaugh é um vampiro impiedoso. Em nome do que divulga ser o melhor para a moral norte-americana, manipula votos e não só elege, como mantém, os conservadores no poder.

A moral da história seria uma só: forças agregadas em torno de um só objetivo: controlar o único território que ainda hoje promove discussões sobre sexualidade e pornografia sem o rigor dos censores por perto: a Internet. Embora o governo americano esteja louco para cercear o acesso à Internet, ainda falta um bocado de emendas para tirar a liberdade dos que navegam pelos inúmeros *sites* da rede.

A aprovação de uma emenda que afasta os menores de 18 anos dos *sites* de pornografia foi um ponto a favor da censura 'politicamente correta'. A responsabilidade legal sobre o material encontrado em *sites* como o da *Playboy* e *Penthouse* passou a ser do usuário com maioridade, obrigado ainda a pagar por suas incursões à rede.

Curioso constatar que as revistas pornográficas, itens de consumo quase obrigatórios em postos de gasolina e lojas de conveniência, continuem fazendo enorme sucesso nos Estados Unidos, inclusive entre os adolescentes com menos de 18 anos. Não se trata de algo proibido, apenas desaconselhável.

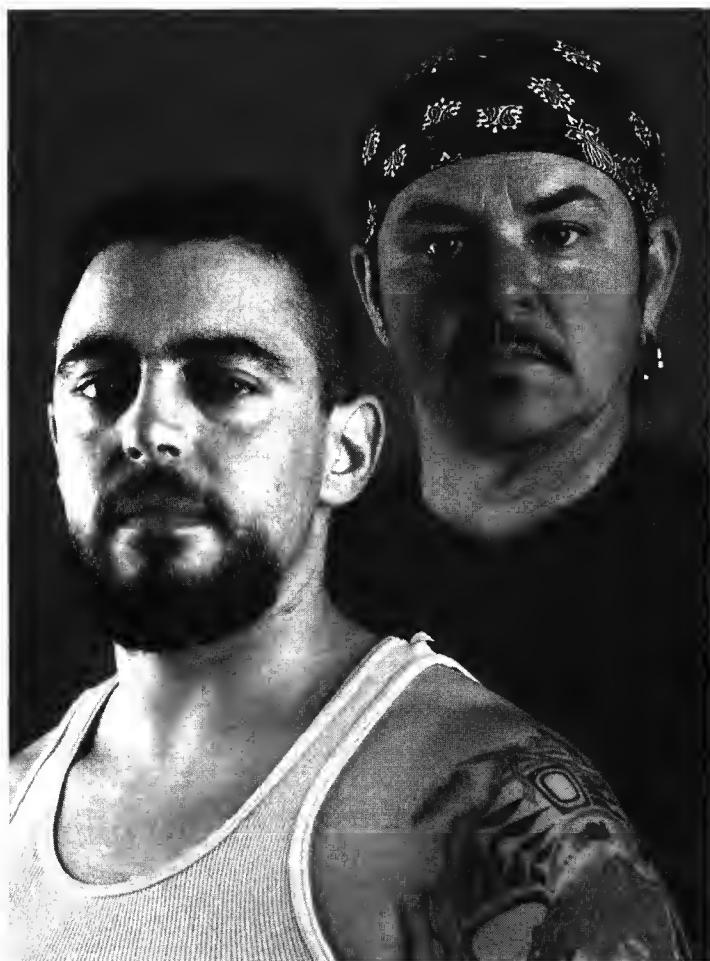
A indústria fonográfica americana já se habituou com esta mentalidade. Na realidade, a prova do policiamento hostil exercido por censores mecanicistas. Quando um *compact disc* possui letras explícitas ou de teor considerado impróprio, é batata: a gravadora manda estampar na capa do álbum um selo de advertência. Na maioria dos casos, leva-se o CD por causa da advertência...

Nem mesmo as mulheres estão livres desse tipo de censura. A líder do grupo Hole, Courtney Love, viúva do cantor Kurt Cobain, do Nirvana, teve o álbum *Pretty on the Inside*, de 1991, radicalmente censurado. Do título (*Linda por dentro*) às letras, passando por ilustrações com mulheres nuas e casais de lésbicas sadomasoquistas, nada no CD foi poupado.

"Vivemos num país em que todos se orgulham de poder se expressar livremente. Seria um absurdo que proibissem a distribuição de meus discos só porque trazem coisas que muitos não gostariam de ouvir. O bom é que só canto para as minorias", ironizou a artista, à época do lançamento.

De certo modo, a massa conservadora é mais implacável com o videoclipe. Não raro, embarrera a exibição de trechos considerados aquém da moral e dos bons

lésbicas transexuais de São Francisco (EUA), identificadas como FTM (Female-to-Male)

capa da revista *Sexy*, edição 200, agosto de 1996

costumes. O polêmico *Justify My Love*, de Lenny Kravitz e Madonna, não entrou na programação da MTV americana porque a emissora preferiu não arranhar sua imagem junto aos anunciantes.

No Brasil, o vídeo foi exibido na íntegra e, se não me engano, com exclusividade de lançamento no *Fantástico*. O que não retira o país da lista de escândalos de natureza repressora. Em setembro de 1994, os personagens do desenho animado *Beavis & Butt-Head* – famosos por sua boca suja e total falta de respeito às mulheres – foram censurados por uma liminar que os tirou do ar por quase um mês.

Depois de impetrar um mandado de segurança junto ao Tribunal de Justiça de São Paulo, a MTV conseguiu autorização para exibir novamente o desenho, agora fadado ao horário das 21 horas e qualificado como um programa desaconselhável para menores de 14 anos. A pivetada, comovida, agradeceu.

Paglia reconhece que os brasileiros lidam melhor com as polêmicas relacionadas ao sexo e à pornografia. E apesar de não conhecer muito da realidade brasileira, demonstrou-se impressionada com histórias sobre a *drag queen* Isabelita dos Patins (que fez a fama beijando as bochechas do Governo) e a transexual Roberta Close (que deitou na cama e posou nua para a *Playboy* brasileira e, mais recentemente, figurou em um ensaio fotográfico para a revista *Sexy*).

"Talvez fosse difícil pensar sobre isso no Brasil de cinqüenta anos atrás. Já nos Estados Unidos, acho que isto não aconteceria nem nos próximos 50 anos".

Num Brasil em que a apresentadora de TV Xuxa Meneghel contrata uma mulata nota mil apelidada de Bombom para ensinar a dança da garrafa para seus baixinhos, jacaré que não rebola vira bolsa de madame. E, se bobear, Camille Paglia vira junto.

Beavis & Butt-Head
desenho de Rick Parker

Carlos Zéfiro
quadrinho
da história Titia
início dos anos 60

"Slutkiss girl wont you promise hersmack is she pretty
on the inside is she pretty from the back?
Dead moon girl wont you rot black strap is she rotten on
the inside ugly from the back?
There is no power like my pretty power.
There is no power like my uglyuglyugly -
not sorry not ever. Forever my power.
Drink down soda - forgive - my power

contra-capa e texto
no encarte do CD
Pretty on the Inside
do grupo Hole

Le Trottoir ou le Tourisme Noir

Mario Jardim

uma etnografia guiada ao orgiástico centro da cidade do Rio de Janeiro

Como subcultura constituída, as comunidades homossexuais ao redor do mundo lembram outras etnias, tais como ciganos ou judeus, que apesar da dispersão territorial, fruto de seus processos político-históricos, mantém uma unidade cultural que estabelece sólidas redes de comunicação e representação, apesar dos limites e fronteiras dos estados nacionais. "A cena gay é transnacional (...) é caráter cosmopolita dos grandes centros urbanos" [1]. A comunidade definiu-se inclusive por espaços específicos na malha urbana, ressuscitando o conceito e o uso do termo 'gueto'. 'Guetos' que a modernidade urbana oferece, indistintamente, aos grupos sociais, restituindo-lhes nomadismos e o tribalismos.

Interessa-nos aqui o espaço do Centro do Rio de Janeiro. Não o espaço dado geograficamente, mas aquele que se constrói na forma de um evento. Esse espaço não existe sempre, precisa ser acionado, dirigido e apresentado. Ele se revela com o cair da noite, como um prolongamento do tempo e como uma experiência programada por agentes que denunciam uma outra esfera espaço/temporal [2].

A 'hora escura', condição do cenário, apresenta os atores que chegam atravessando limites inconfessáveis, dispensando as formalidades aduaneiras. Não se trata de atores, senão de personagens múltiplos, fragmentados. Construções instantâneas do momento/território.

A posição do sujeito perante os 'pontos', o marco territorial que estabelece as referências do trânsito, oferece os significados que instauram a compartimentalização do espaço, determina mais rigorosamente "arquétipos ou modelos do que sujeitos reais; estes costumam oscilar muitas vezes entre ponto e ponto, recebendo até qualificações diferentes segundo seu lugar de exibição. Pontos de 'fixitude' funcionam como eixos de distribuição, tanto populacional como retórico ou semântico, das redes circulatórias por onde perambulam os sujeitos" [3]. Daí podemos derivar as possibilidades de categorizar o sujeito do *trottoir* por suas posições na topologia do Centro.

Os freqüentadores acreditam que os rapazes que perambulam na rua Santa Luzia, na altura da Santa Casa de Misericórdia contornando a travessa Santa Luzia, nos fundos do Museu Histórico Nacional, local conhecido por "Trem Fantasma" ou "Via Ápia", são os de estrato social mais baixo e mais perigosos, dentre os que praticam o comércio do corpo. Os mais sociáveis, de estrato médio, encontram-se mais à luz. Podem ser abordados nos bancos da Cinelândia ou mesmo nos bares entre um chopinho e outro. Essa abordagem é a pé e demanda um pouco mais de tempo na negociação que é mais dissimulada.

Essas considerações podem ser aplicadas às questões do 'gênero' adotado pelos que circulam entre pontos de identidade consistente. Isto é, preferências sexuais serão relativamente estabelecidas pelo ponto adotado, como por exemplo, acontece com a Praça 4 de Julho, em frente ao consulado norte-americano onde podemos encontrar michês mais afeminados, ou na Av. Augusto Severo e na Av. Beira Mar nos limites da Praça Paris e ainda na Rua do Riachuelo e Av. Mem de Sá entre os Arcos da Lapa e a Rua Gomes Freire, territórios dos travestis.

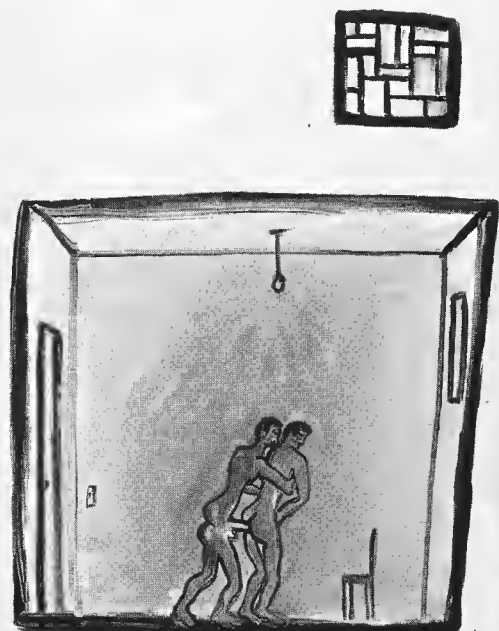
Quanto aos clientes, é válido afirmar que a forma de abordagem, a pé ou de carro, ou os locais propriamente visitados, determinarão também sua posição financeira, suas preferências sexuais ou até mesmo onde pretende chegar em seu desempenho sexual. Homens casados quase sempre fazem suas buscas protegidos em automóveis onde se sentem mais escondidos. A abordagem a pé pode significar o interesse por jogos sexuais mais 'leves' (felação e masturbação) e que possam ser levados a cabo no local ou em área próxima. Sabemos de áreas onde até cinco anos era possível a realização do sexo anal ao 'ar livre'. Isso ocorria com freqüência e sem a repressão policial na Ladeira da Misericórdia, entre a Rua da Misericórdia e Av. Presidente Antonio Carlos, e no Monumento ao Barão do Rio Branco, área propícia por suas árvores, de copa e caule generosos, e sua pouca iluminação.

Esses trajetos e áreas não são rígidos. Estão abertos às transformações eventuais não previsíveis. De qualquer forma nossa intenção é caracterizar esse espaço por sua evidente e intensa carga simbólica. É um espaço altamente negociado e apropriado durante o trânsito que caracteriza a prática do *trottoir*.

Essas pois, serão as regras que delimitam o espaço, do Centro do Rio de Janeiro, em

John Schlesinger
Sem título, 1990
fotografia p&b
30 x 40 cm

1. Néstor Osvaldo Perlongher, *O Negócio do Michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
2. Paul Virilio, "A cidade Superexposta" in *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.
3. N. O. Perlongher, *op. cit.*

foto - Marco Rodrigues

Victor Arruda
Pintura Amarela com Abstração Geométrica e Cena Homoerótica em Homenagem a Kavafis, 1992
acrílica sobre tela
110 x 130 cm
col. do artista

seus aspectos de uso noturno. Lembrando que o trânsito, a velocidade e a flexibilidade são as mais valorizadas regras do lugar, alertamos para o fato de que alterações nesse precário mapa poderão acontecer, sem indicações notáveis, a qualquer momento.

Fiz o percurso assinalado pelos pontos no mapa e comecei a conhecer os circuitos da deriva homossexual pelo Centro da cidade. Ilustrativa, nossa 'expedição' pôde pontuar como era e como é a ocupação noturna do Centro. Nossos informantes diferenciam esses pontos e trajetos entre os que podiam ser freqüentados a pé (os dez primeiros itens), apenas de carro (os itens de 11 a 15), ou ainda aquele que era freqüentado indistintamente de carro ou a pé (o item 16).

Dentre os pontos, que podiam ser percorridos a pé, descrevem-se como os da fina flor da prostituição, os referentes ao item 2. Os rapazes que circulavam nessa área eram mais vistosos e de melhor trato.

Os itens 1 e 5 eram preferidos por aqueles que desejavam 'transar' no local. As práticas sexuais nessas áreas não eram tímidas como nos jardins do Palácio Capanema (item 4): "fodia-se rasgadamente" no "Buraco da Maisa" ou detrás das árvores do Monumento ao Barão do Rio Branco. Lembramos que os mais discretos tinham sempre os recursos dos pequenos motéis do centro como os exemplificados no item 10.

Os banheiros das barcas para Niterói e os cinemas eram uma opção diurna para o desejo inadvertido. De qualquer forma, dentro do cinema, fazia-se escuro e simulava-se a noite. E os banheiros públicos, espaços tradicionalmente homossexuais, parecem extrair um compromisso de silêncio até dos próprios heterossexuais. Torna-se um território exclusivamente masculino, nunca confessado às mulheres e pouco informado aos outros homens. Alguns nativos nos falam que entre esses pontos 'oficiais' da deriva homossexual, existiam aqueles que eram "oficiais mesmo!" por se tratarem de pontos onde se podia pegar recrutas ou cadetes.

Tratavam-se dos itens 12 e 13, locais guardados por soldados das Forças Armadas, que se revezavam periodicamente –, podia-se chegar de carro e, estacionando, aguardar a aproximação dos recrutas. Costuma-se denotar certa diferença entre as Armas: "os recrutas do Exército eram sempre mais acessíveis". Era de praxe já chegar no local com um sanduíche e um maço de cigarros no banco de trás. Os rapazes deixavam-se manipular sexualmente e esperavam alguma compensação financeira.

No caso dos cadetes, que eram abordados no ponto do item 14, as coisas deviam ocorrer de forma um pouco diferente. Conseguir alguma coisa com eles era motivo de orgulho, e o fato devia então ser comentado entre os amigos do grupo homossexual. Acreditava-se que sua conquista independia do dinheiro, pois se tratava de rapazes de classe média. O sucesso na abordagem era creditado então ao charme e talento do homossexual. Entretanto, vale lembrar que a tarefa tornava-se mais fácil quando o cadete em questão havia perdido a condução que o levaria à Escola Naval. Nesse momento tornava-se mais flexível em aceitar uma carona...

Dessas configurações espaciais que até aqui foram registradas, pouco permanece inalterado. Revela-se que o caráter do trânsito não é exclusividade do sujeito, ele é elemento intrínseco da própria prática do *trottoir* e da busca perambulante que caracteriza o desejo homossexual de perder-se na multidão, onde o sujeito suspende sua identidade como recurso de cerceamento aos processos de estigmatização.

Das áreas reservadas às abordagens a pé, resta hoje apenas a Praça Floriano, na Cinelândia. O "Buraco da Maisa" teve sua garagem fechada por grades, na década de 80, e o Monumento ao Barão do Rio Branco cercado a aproximadamente cinco anos.

Quanto aos cinemas e às barcas, pouco mudou. O Cineac Trianon fechou, mas inúmeros outros cinemas e banheiros públicos persistem como ponto, perpetuando tradições.

Só mesmo os circuitos que deviam ser realizados de carro mantiveram certa estabilidade. As mudanças foram mais nos costumes. Os recrutas e cadetes são mais raros, evitando as aproximações. Assim, com a ausên-

cia do Palácio Monroe na paisagem e o abandono decretado ao estacionamento do Monumento aos Mortos da II Guerra, encerraram-se os mais freqüentes contatos da comunidade gay com a comunidade militar.

Se no passado, o fato de um rapaz manter relações sexuais com um homossexual era encarado com maior naturalidade, sem contágio dessa condição, demonstrando uma tolerância da moral brasileira em relação ao parceiro ativo dessas relações[4], no presente momento, os fatos se configuram de outra maneira, devendo-se muito a uma crescente alteração dos estereótipos acerca do homossexual e de suas práticas.

Diante disso, tornou-se mais difícil estabelecer contatos sexuais dessa natureza, sem que a identidade homossexual seja comungada pelos parceiros, independendo de posturas do tipo ativo ou passivo.

Entretanto, nos circuitos mais comerciais, pagando ainda se leva. Sendo o percurso do quadrilátero, na altura do Palácio Capanema, e o circuito conhecido como "Via Apia" ainda utilizados. Nas duas áreas vê-se hoje muitos achaques por parte da polícia. O segundo circuito é considerado pela comunidade gay como extremamente perigoso.

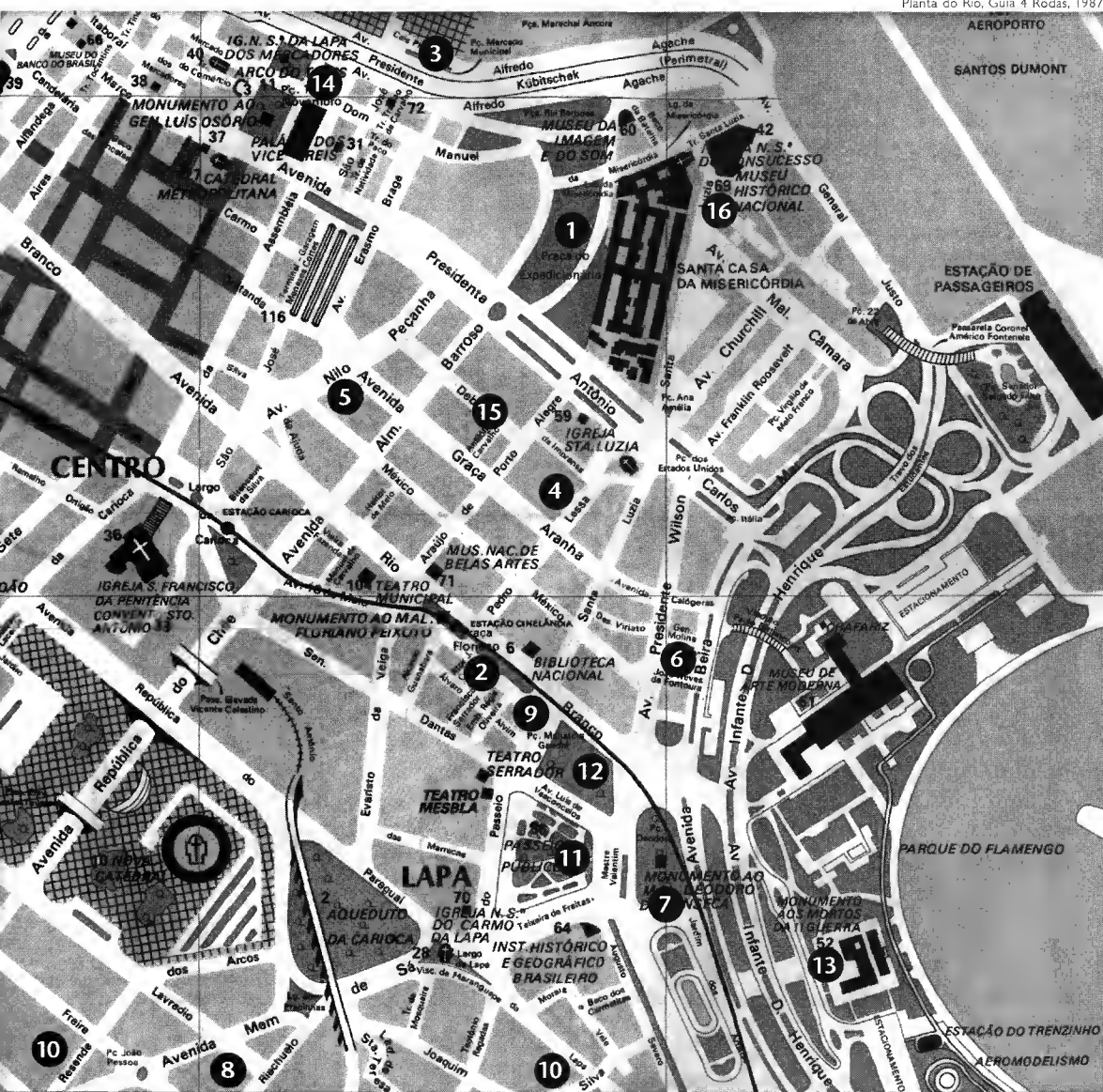
As áreas hegemonicamente ocupadas por travestis também permanecem as mesmas.

Com a perda da influência do Palácio Monroe, o passeio público teve vertiginosa queda na sua freqüência, perdendo assim sua utilidade noturna como ponto para o *trottoir*.

Nosso mapeamento se deve à contribuição de informantes que testemunharam, através dos anos, a trajetória da área em relação às rotas.

4. Peter Fry, *Para inglês ver*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1981.

O presente texto é o resumo dos capítulos III (Territórios Programados e Emblemáticos) e V (Excursionismo) da monografia "Le Trottoir ou le Tourisme Noir: o artista por cicerone e sua arte por sinalização numa etnografia guiada ao orgiástico centro da cidade do Rio de Janeiro", 1994, 56pp., realizada para uma das disciplinas do programa de mestrado da Escola de Belas Artes–UFRJ. Trata-se da argumentação quanto à utilização da produção contemporânea de arte como recurso etnográfico, seja do ponto de vista da representação nativa ou da utilização da mesma como ilustração, semelhante ao uso tradicional do desenho científico.

Planta do Rio, Guia 4 Rodas, 1987

1. Monumento ao Barão do Rio Branco
2. Praça Floriano, na Cinelândia
3. banheiros das barcas para Niterói
4. jardins do complexo do Palácio Capanema e Igreja de Santa Luzia
5. "Buraco da Maisa" – edifício entre a Rua México e Av. Graça Aranha, na esquina com a Rua Nilo Peçanha, que tinha uma grande garagem central com três saídas, facilitando o acesso ou a fuga. Segundo nosso informante, na época do carnaval podia-se encontrar cerca de 100 "transando" na área dessa garagem
6. Praça 4 de Julho
7. Av. Augusto Severo e Av. Beira Mar, nos limites da Praça Paris
8. Rua do Riachuelo e Av. Mem de Sá, entre os Arcos da Lapa e a Rua Gomes Freire
9. cinemas Plaza, Odeon e circuito Trianon, sendo este último o único com programação erótica e poltronas reclináveis, o que facilitava a felação e a masturbação
10. hotéis para "cavalheiros" da Rua da Lapa e da Rua Gomes Freire
11. limites do Passeio Público
12. limites do Palácio Monroe (antigo Senado Federal), área hoje ocupada pela Praça Mahatma Gandhi
13. estacionamento do Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial
14. Praça 15 de Novembro, na esquina da Rua da Assembléia com a Av. Alfred Agache
15. limites e vias internas do quadrilátero composto pelas interseções da Av. Almirante Barroso, Av. Presidente Antonio Carlos, Av. Graça Aranha e Rua Santa Luzia
16. Ladeira da Misericórdia, Rua da Misericórdia, Rua Santa Luzia e Travessa Santa Luzia, conhecidas como "Via Apia" ou "Trem Fantasma"

ZEN NUDISMO

Aimberê Cesar

A moral dominante em nossa sociedade só admite como correta a fórmula Homem + Mulher = Família, mas na prática o desejo sexual se manifesta das mais diversas formas: homossexualidade, bissexualidade, voyeurismo, masturbação, incesto, sexo oral, sexo por telefone, sexo virtual, etc.

Enquanto se sustenta o conflito entre o que se preconiza como certo e o modo como se pratica o sexo, estamos na realidade adotando a mentira como padrão comportamental na sexualidade.

Não há saída neste labirinto esquizofrênico.

A libido é completamente livre, pois não está presa a conceitos e preconceitos, mas sim ao prazer, que ultrapassa os limites da lógica e do 'bom senso'.

O impasse da sociedade atual parece ser este: ou encara a diversidade do mundo real e torna-se mais flexível em relação aos anseios do cidadão/indivíduo, ou sucumbe dentro de um autoritarismo cego que força o homem a se encaixar num molde em que não cabe, mantendo-o para sempre expulso do "Jardim do Éden", ou seja, a felicidade sem culpa.

Se é inevitável termos normas, inclusive para garantir os direitos individuais, que estas sejam mais abrangentes e menos preconceituosas, de forma a enquadrar o maior número de pessoas e possibilidades dentro da área do comportamento humano, com o mínimo de discriminação em relação às diferenças.

Somente ao cidadão cabe arbitrar sobre o seu prazer, sendo dever do estado garantir que ninguém seja forçado a fazer ou participar de nada contra a sua vontade.

Nestes termos, como padrões mais amplos, a pansexualidade e a poligamia, se adotadas, comportariam todas as possibilidades no campo da sexualidade humana, pois, como normas de comportamento, expandem os limites do desejo, abrindo caminho para o desenvolvimento da libido de uma forma clara, livre de preconceitos e culpas, criando novas e infindáveis fórmulas para a felicidade no campo do prazer individual e coletivo.

aimbere@domain.com.br

ZEN NUDISMO

FILOSOFIA - PRÁTICA - ARTE - MAGIA - PERFORMANCE

- Idéias colocadas em prática criam corpos que adquirem sentidos no mundo real, onde passam a desenvolver vida própria.
- As performances da série Zen Nudismo são ações que objetivam estimular reações diante da materialização do óbvio.
- A arte contemporânea cria um laboratório de experimentações que permite levantar questões que vão além de situações específicas do mundo da arte.
- Temas comportamentais como a nudez, o sexo, e as drogas, permitem ao artista avançar em áreas ainda polêmicas para a sociedade, evidenciando o papel transformador da arte.

Sexualidade em

Jane Galvão

Nada parece ser mais difícil de combinar do que todas as fobias que a AIDS fez surgir com relação ao sexo. Inicialmente tratada como uma doença que atingia grupos específicos, a AIDS foi chamada de "peste gay" e ficou, durante algum tempo, conhecida pela sigla GRID (Gay Related Imunodeficiency). Atualmente as vias de transmissão do vírus HIV já estão identificadas. Mas não há dúvida que apesar das outras vias de transmissão, como pelo uso de drogas injetáveis e pela transfusão de sangue, a via que ainda desperta mais curiosidade e polêmica é a sexual.

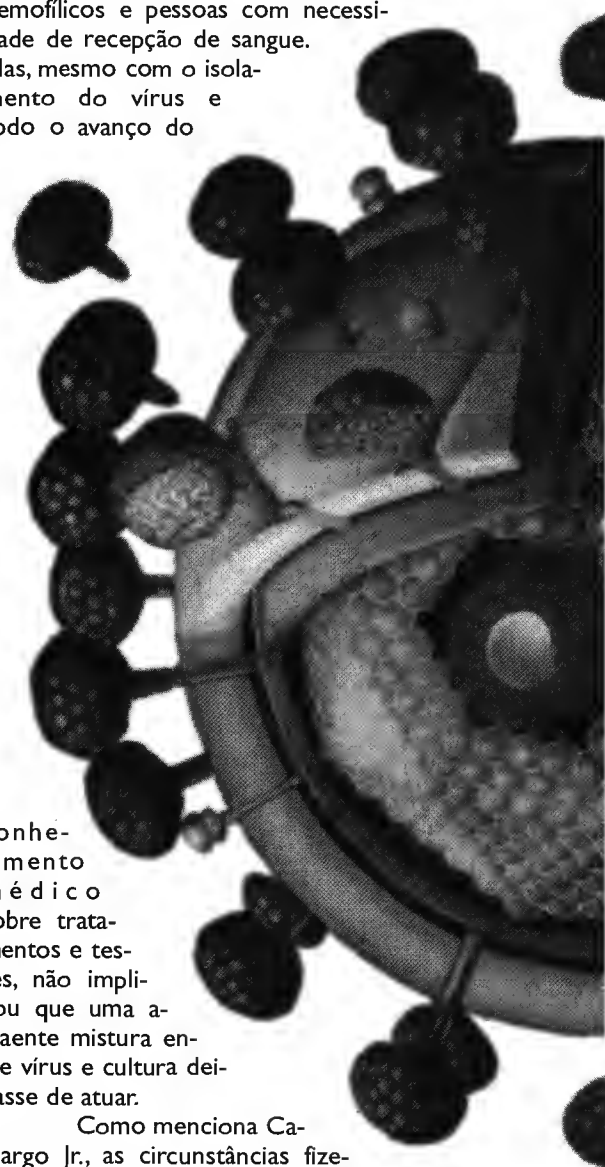
A trajetória da epidemia de HIV/AIDS apesar de curta é densa: desde a identificação dos primeiros casos nos Estados Unidos no início da década de 80 até os dias de hoje, a AIDS é, cada vez mais, encarada como uma doença dos tempos modernos e que ajuda a pensar, e a repensar, nossas práticas e comportamentos, sobretudo os sexuais. Síndrome de Imunodeficiência Adquirida, SIDA/AIDS, uma sigla incorporada ao vocabulário a partir dos anos 80. Uma abreviatura transformada em sinônimo de morte e perplexidade, propicia a especulação escandalosa e reaviva práticas de discriminação e preconceito. Um vírus, HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana), traz à tona debates sobre morte, saúde, sexualidade, religião, doenças e doentes. Neste sentido o que procuro apresentar neste texto, de forma bastante sintetizada, são algumas das dimensões que estão presentes na epidemia de HIV/AIDS e que dizem respeito à sexualidade.

1. AIDS: Uma Nova Peste?

"Fight AIDS. Not People with AIDS"
(palavra de ordem de ativistas americanos)

Quase todos os relatos sobre o desenvolvimento do que atualmente é chamado de epidemia de HIV/AIDS faz menção aos primeiros casos diagnosticados que relatam "a ocorrência de sarcoma de Kaposi e pneumonia por *Pneumocystis carinii* em homossexuais masculinos jovens" [1].

Após a fase exclusiva do "câncer gay" surgem os "grupos de risco". Os primeiros integrantes de tais grupos são os homossexuais. A descoberta da origem viral da doença e das suas diferentes vias de transmissão coloca na rota do vírus HIV os usuários de drogas intravenosas além dos hemofílicos e pessoas com necessidade de recepção de sangue. Mas, mesmo com o isolamento do vírus e todo o avanço do conhecimento médico sobre tratamentos e testes, não implicou que uma atraente mistura entre vírus e cultura deixasse de atuar.

Como menciona Camargo Jr., as circunstâncias fizeram "com que a AIDS fosse chamada, durante algum tempo, a doença dos quatro H: homossexuais, hemofílicos, haitianos e heroinômanos (como representantes dos usuários de drogas injetáveis), aos quais alguns ainda acrescentavam um quinto H: hookers (prostitutas)".

1. Kenneth Rochel de Camargo Jr., *As Ciências da AIDS e a AIDS das Ciências: o discurso médico e a construção da AIDS*. Rio de Janeiro, ABIA, IMS/UERJ, Relume Dumará, 1994, p. 61.

Tempos de AIDS

O aumento do número de pessoas infectadas e doentes institui novas formas de apresentar a doença[2]. A AIDS passa a ser enfocada como epidemia, um problema que diz respeito à saúde pública mundial, uma ameaça ao bem-estar de todos e, mais do que tudo, um problema de cada um. O caráter epidêmico da doença e as estatísticas, com números crescendo em uma progressão geométrica, forçam a fixação de regras que tentam ser preventivas mas que têm, como principal suporte, uma compreensão alarmista da situação.

Observando a AIDS e analisando sua expressão ao longo dos anos, podemos notar que foram sendo tomadas certas medidas, e esboçadas outras que buscavam aproximações com a lepra e a peste, epidemias conhecidas e temidas. Doenças que fazem parte do acervo das grandes epidemias carregadas de significados simbólicos, com repertórios de medidas práticas, e justificativas teóricas, para tratamentos baseados em formas coercitivas e autoritárias.

As relações entre a AIDS e a peste foram utilizadas das formas mais diversas por diferentes representantes do cenário social (religiosos, jornalistas, médicos etc). Essa ligação, que forja as apropriações mais bombásticas e ao mesmo tempo mais óbvias, é responsável por uma determinada interpretação sobre a nova doença e, conseqüentemente, sobre os doentes. Os desdobramentos dessa leitura podem ser detectados, por exemplo, na formulação dos "grupos de risco". Como nos tempos da peste, se há uma doença, existe um culpado. Os "grupos de risco" – tentativa de formação de uma identidade entre determinados indivíduos – possibilita a acusação pela nominação dos que pertencem ao grupo, 'eles', e aos que dele estão excluídos, 'nós'.

Um elemento forte na AIDS é o medo da 'contaminação' que trouxe à tona o pânico quase total quando coloca sob suspeita o sangue, o leite materno, o esperma, a saliva, o sangue menstrual, o suor, a lágrima, as secreções mais íntimas. Algumas das possibilidades reais ou imaginárias de transmissão do vírus HIV, além das diferentes cargas simbólicas expressas nos fluidos corporais acima mencionados, são fundamentais para se dimensionar os diferentes caminhos que o vírus percorre, ajudando a traçar a construção social da doença, descrita por alguns autores como uma "epidemia de significados"[3].

2. Sexo Seguro. Sexo mais Seguro ?

As diretrizes para o sexo seguro mudam à medida que se sabe sobre transmissão da AIDS, mas o conselho mais persistente é: "Não trocar fluidos corpóreos (...)"[4].

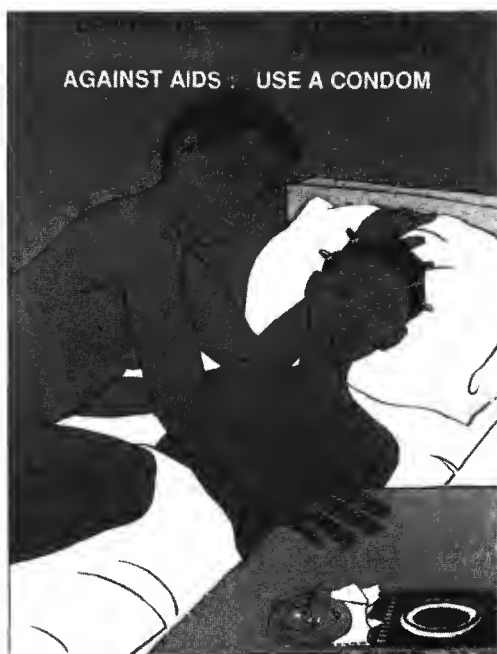
A transmissão do vírus HIV, principalmente por via sexual, agrega e apregoa novas formas de relacionamento: são os tempos do *safer sex* (sexo mais seguro). Um dos principais ensinamentos do sexo seguro é que existem outras formas de satisfação da sexualidade sem que seja preciso, necessariamente, haver penetração. Mas havendo penetração a utilização do preservativo é fundamental. Atualmente temos posters, livros, vídeos, seminários e treinamentos sobre o tema: sexo seguro para gays, lésbi-

desenho esquemático do vírus da AIDS

2. Os últimos dados oficiais publicados, que são de dezembro de 1995, informam que o número total de pessoas com AIDS no Brasil é 76.396. Estes são os números de casos acumulados de 1980-1995. Deste total, aproximadamente 50% teve por via de contaminação a transmissão sexual. Quanto ao número de pessoas soropositivas não existem estatísticas oficiais no Brasil. Algumas projeções apontam que o Brasil teria entre 500 mil/1 milhão de pessoas que seriam portadoras do vírus HIV.

3. Paula Treichler, "AIDS, Homophobia and Biomedical Dis-course: an epidemic of significa-tion", in Douglas Crimp, (Ed.), *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MA, MIT Press, 1988, pp. 31-70.

4. A citação é de uma das primeiras publicações sobre o tema lançada no Brasil , *Guia Completo do Sexo Seguro*, editado em 1991 pelo GAPA/SP.

cartazes de campanhas de prevenção à AIDS (Tailândia, Kuait e Camarões)

cas, homens e mulheres heterossexuais. A normatização da atividade sexual, na busca do sexo mais seguro, é um dos tópicos que pode ser destacado.

Neste ponto uma das contribuições da AIDS para questões relacionadas à sexualidade diz respeito à discussão sobre práticas sexuais que podem favorecer a difusão do HIV. Sobre este aspecto a AIDS propiciou uma renovação do discurso sobre a sexualidade ao abordar questões como gênero, papel sexual, identidade, práticas, comportamentos e cultura sexual[5].

Como parte da construção social da AIDS e da gestão de seus riscos, sobretudo os relacionados à transmissão sexual do vírus, várias análises tentam dar conta dos desafios que a doença impõe e discutir as aparentes mudanças que ela implica: adeus ao desenfreado liberalismo sexual dos anos 60-70, bem-vinda a nova era de sexo com responsabilidade, ou com "camisinha" (nome popular para o preservativo masculino no Brasil), que virou sinônimo de sexo seguro. Mas é possível aderir tão rapidamente aos ensinamentos para se viver nestes novos tempos?

3. A Gestão de um Risco de Saúde

"... exatamente múltiplo-venéreo combinando músculos e números entre cálculo e acaso vou no impulso, no arranco sem ensaio: disparo, desperdício e paro"[6].

Para mapear as questões relativas à mudanças de comportamento sexual utilizo o conceito de gestão desenvolvido por Michael Pollak[7]. Segundo Pollak a gestão implica, principalmente, a gerência que as pessoas realizam frente às suas possibilidades de contato com o vírus, assim como a gestão da doença, uma vez infectado. O estudo de Pollak é constituído de vários relatos onde o autor enfoca, dentre outros tópicos, a gestão de uma identidade indizível, a experiência da doença, a construção social de um risco, as estratégias.

Para realizar a gestão da doença é preciso responder a algumas perguntas que a AIDS coloca: por que, afinal de contas, deve-

5. Richard Parker, *Corpos, Prazeres e Paixões: A cultura sexual no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Editora Best Seller, 1991.
6. Armando Freitas Filho, "Pequena morte", in: *Cabeça de Homem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 101.
7. Michael Pollak, *Os Homossexuais e a AIDS*. São Paulo, Estação Liberdade, 1990.

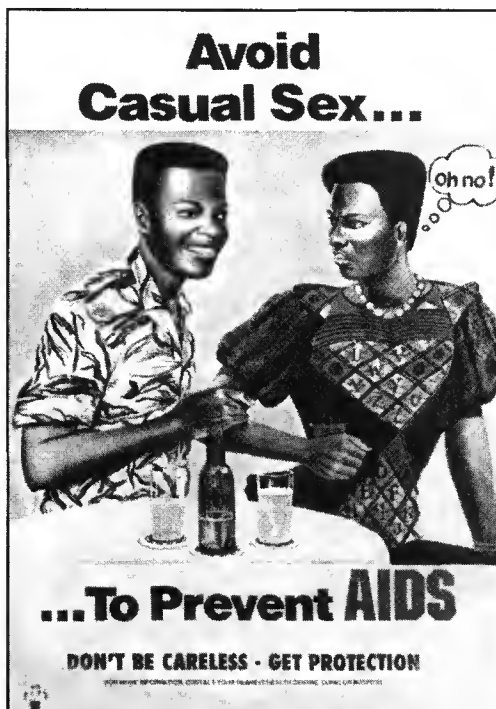
mos nos precaver? O que essa doença tem de novo que requer formas coletivas e individuais de prevenção? Uma doença, apresentada como de alguns, tem razões para ser motivo de preocupação para a "população em geral"?

É pela possibilidade de contato com o vírus HIV que as pessoas devem repensar suas práticas de vida. Mas é possível realizar instantaneamente essa opção e, conseqüentemente, ater-se às formas – corretas – de prevenção que ensinam a convivência com a AIDS e a gestão dessa nova doença? O 'sexo seguro', carro-chefe das recomendações dos tempos da AIDS, está no âmago das resoluções da gestão e, para alguns dos seus teóricos, as medidas do *safer sex* devem ser cumpridas, pois, em última instância, podem salvar vidas.

O que atualmente é avaliado é que informação não é suficiente para a mudança de comportamento e que algumas estratégias de prevenção, baseadas por exemplo no que é conhecido como "negociação sexual", "identidade" e "sexo seguro" não podem ser estratégias "globalizadas"[8]. O que pareceu funcionar para segmentos da população americana, ou australiana, parecem não funcionar tão bem para as populações latino-americanas e africanas.

Os termos "negociação sexual" e "sexo seguro" fazem parte do vocabulário politicamente correto da epidemia de HIV/AIDS mas revelam, na prática, que a sua adoção é ainda pouco difundida em segmentos expressivos da população mundial. Não há dúvida que um dos modelos mais difundidos para reduzir os níveis de infecção pelo vírus HIV foi baseado em uma tradição behaviourista americana que pregava a mudança de comportamento baseada no indivíduo. O que tudo parece indicar é que, no caso da AIDS, estamos vivendo uma profunda crise deste modelo, ou seja, as estratégias de prevenção que têm por foco o indivíduo apresentam vários limites para a sua implementação.

Como fazer que uma mulher moradora de uma aldeia na Tanzânia, ou uma adolescente da zona sul carioca, 'negociem' com seus 'parceiros' a utilização do preserva-

cartazes de campanhas de prevenção à AIDS (Austrália, Gana e EUA)

8. Cindy Patton, "Globalizing Safe Sex". Texto apresentado no seminário *Reconceiving Sexuality: International Perspectives on Gender, Sexuality and Sexual Health*. Rio de Janeiro, abril de 1996, original mimeografado.

tivo masculino?

Como introduzir discussões sobre fidelidade e direitos sexuais e reprodutivos em sociedades como as muçulmanas? Como fazer, no caso brasileiro, que parcelas expressivas de homens que fazem sexo com homens, e que não se identificam como homossexuais, adotem o sexo seguro?[9]. Como fazer com que diferentes construções da cultura sexual tenham um 'encontro marcado' no sexo seguro, que é uma estratégia de prevenção surgida entre os gays americanos na década de 80?

Algumas das perguntas que a AIDS coloca vão além da difusão e da recepção da informação pela população. Em grande medida este é um dos maiores desafios que a AIDS apresenta na década de 90 para os formuladores de políticas de prevenção à AIDS. Além das limitações do modelo baseado na mudança de comportamento individual, existem problemas adicionais tanto no fato que boa parte das estratégias criadas no início da década de 80 estão envelhecendo com os seus formuladores, quanto nas dificuldades de transplantação e adaptação de modelos[10]. A visão de que a AIDS é um problema global fez imaginar que as estratégias para o seu enfrentamento também poderiam ser globalizadas. Mas, no atual momento, são as diferenças sócio-culturais que estão entrando em cena, mostrando toda a sua força. Aspectos relacionados, por exemplo, à pobreza e religião jogam, cada vez mais, um papel fundamental nas possibilidades que os atores individuais possuem de fazer escolhas no âmbito da esfera sexual. Ao mesmo tempo, sentimentos deixados de lado pela 'gestão técnica' da sexualidade, como amor, risco, confiança, maternidade e aventura, também estão começando a ser considerados na formulação das políticas de prevenção.

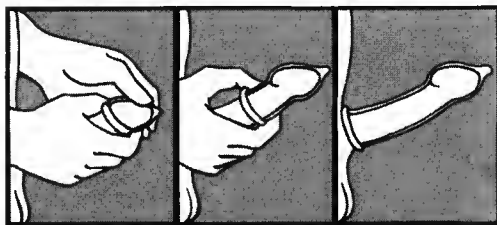
4. Ignorance = Fear Silence = Death

Este *slogan*, do grupo americano de ativistas ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), que encontrou a sua mais perfeita tradução gráfica nos trabalhos de Keith Haring, procura abarcar alguns dos profundos desafios que a AIDS apresenta. A tradicional oposição Norte-Sul, que com a AIDS é recolocada (sociedades geradoras/promotoras de conhecimento e as captadoras/consumidoras desse conhecimento), desdobra-se em outras polaridades.

O HIV é um vírus que se nutre não somente das células humanas, mas também vive e precisa da diversidade cultural. Essa diversidade realiza-se sob diferentes aspectos: sexual, político, médico-sanitário, religioso. Nesse sentido, AIDS é uma doença da civilização, pois evoca as formas gregárias e comunitárias de viver – a vida rural e a urbana, o gerenciamento das escolhas amorosas e sexuais, as economias centrais e as periféricas.

Tudo isso mescla-se e produz a AIDS própria e específica de cada sociedade[11]. A experiência de viver-se com e refletir-se sobre uma doença planetária ou transcultural como a AIDS, é citada em textos[12] e é, ao lado do entendimento das suas especificidades, um dos aprendizados mais difíceis.

A metamorfose do vírus HIV serve como imagem para dimensionarmos a fragilidade/transitoriedade que faz parte das nossas interpretações sobre a epidemia. Nesse sentido, dissimulação/composição/mutação são palavras-chave incrustradas no vírus e na doença, conferindo ao HIV e à AIDS possibilidades infinitas de cravar e marcar os corpos e as vivências humanas.

9. Richard Parker, *A Construção da Solidariedade: AIDS, sexualidade e política no Brasil*. Rio de Janeiro, ABIA, IMA/UERJ, Relume Dumará, 1994.
10. Paula Treichler, "AIDS, HIV and the Cultural Construction of Reality", in *The Time of AIDS: Social analysis, theory and method*. Sage publications, 1992, pp. 65-98.
11. Herbert Daniel, *Vida Antes da Morte*. Rio de Janeiro, Jaboti, 1989, p. 23.
12. Herbert Daniel e Richard Parker, *AIDS, a Terceira Epidemia*. São Paulo, Iglu, 1991, pp. 53-80.

Jane Galvão é doutoranda em Saúde Coletiva (Instituto de Medicina Social/UERJ), Coordenadora Geral da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA), autora de *AIDS e Imprensa: um estudo de antropologia social* (dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/UFRJ, 1992) e juntamente com Richard Parker organizou *Quebrando o Silêncio: Mulheres e AIDS no Brasil* (Rio de Janeiro, ABIA, IMS/UERJ, Relume Dumará, 1996).

X-Rated

(duas ou três coisas qu'eu sei dela)

Sergio Bessa

página anterior

Márcia X
Sem título, série *Fabrica Fallus*, 1993
objeto de *sex-shop*, olhos de boneca e mecanismo elétrico
10 x 10 x 23 cm
col. Gilberto Chateaubriand
foto - Vicente de Mello

1

Ao cair da tarde, em meio ao alvoroço de um desses dias carregados de tarefas conflitantes, tomando café com uma (não tão próxima) amiga, a certa altura ela aventura: "meus dois artistas prediletos são o Leo[nilson] e o Felix (Gonzalez-Torres)". Noto uma certa morbidez em tal pronunciamento (Gonzalez-Torres morreu na semana anterior ao nosso encontro) e o deixo passar desapercebido, mas o que vem a seguir realmente me atiça os sensores – eu tenho que reagir! Ela diz: "eles são dois poetas".

É inútil entretanto me engajar em qualquer discussão com esta pessoa, pois ela faz parte deste contingente intelectual que contínua e insistentemente recorre ao termo 'poético' para caracterizar o que não podem, ou não querem, discutir abertamente. Seria um trabalho acadêmico interessante compilar todos os termos (tão vazios!) que esta casta intelectual usa com total desrespeito à precisão e rigor crítico (um outro termo de grande uso é 'intuitivo'), mas não é este o meu propósito. Como uma introdução, entretanto, me é de certa vantagem considerar o termo 'poético'.

A referida amiga, uma artista plástica em sua própria maneira de ser, faz uso constante do termo 'poético' para descrever o seu próprio trabalho, como por exemplo: "eu uso diversos materiais para criar um espaço poético". Eu não faço a menor idéia do que possa significar em bom e são português o termo 'poético' em tais circunstâncias, mas eu posso dizer com uma certa margem de segurança o que ele esconde; no caso de Leonilson, por exemplo, serviu e continua servindo para embrulhar a sua arte num pacote que confunda o forte odor de homossexualismo que ela exala. Não é fácil ser homossexual no Brasil, e Leonilson desempenhou seu papel no contexto das artes plásticas nacionais com bravura e genuína inteligência, sempre evitando classificações simplistas. Se no final de sua vida, morto de AIDS, o manto do 'poético' foi uma vez mais usado (e ao que parece continuará sendo), a culpa não lhe cabe.

2

Existe não obstante um segmento da tradição cultural brasileira que se recusa radicalmente a ser 'poético' e a agrupar-se em torno de 'escolas' ou 'movimentos'. Esta tradição de grandes individualistas que tem raízes na literatura de um Adolfo Caminha ou Lima Barreto, por exemplo, e se estende sobre o teatro de Nelson Rodrigues até os cineastas da 'boca do lixo' paulista e da porno-chanchada carioca (dois momentos culturais ainda à espera do devido reconhecimento), mais recentemente encontrou novo alento nas Artes Plásticas, reconhecidamente nas obras de Victor Arruda e de Márcia X.

A característica principal que permeia as obras de tão díspares autores é uma constante recusa à sedução da metáfora. O coloquialismo brutal, mesmo que altamente estilizado, de um diálogo de Nelson Rodrigues, ou mesmo o despojo de uma trama seca, quase jornalística, de um Adolfo Caminha têm em comum a atitude estóica de evitar as armadilhas das convenções artísticas vigentes em seus respectivos períodos.

[Esta tradição, que eu me recuso a chamar de 'maldita', eu a chamarei de 'danada' ('*damned*' em inglês); o termo 'maldito' tem sido contaminado pela noção francesa do autor '*maudit*', e por conseguinte se encontra atualmente esvaziado de seu significado original. Além do mais, quem jamais se predisporia a por mãos em material tão impuro (tão anti-modernista) a não ser os 'deserdados filhos de Eva'?]

3

Apesar das obras de Márcia X e Victor Arruda dividirem inúmeras similaridades estilísticas e filosóficas, podendo, por conseguinte, servir como um fascinante material para um estudo comparativo, eu pretendo me restringir, por razões de método, ao trabalho de Márcia X.

Como Nelson Rodrigues, Márcia X confronta os paradoxos da classe-média brasileira (e suas ambigüidades espirituais, sociais e sexuais) de maneira direta, anti-hipócrita; o dado novo vem do fato de que este papel de intelectual moralista tem tradicionalmente sido privilégio dos homens. Na cultura brasileira o papel da mulher tem sido continuamente relegado à área do 'poético'; em linhas gerais, a mulher tem podido optar apenas entre ser 'musa' ou artista frágil, 'intu-

Eadweard Muybridge
Homens Lutando
prancha 68 do livro *The Human Figure in Motion*, publicado originalmente em 1887
seqüência fotográfica

itiva'. Raramente acontece no discurso cultural brasileiro a oportunidade de se ouvir uma voz crítica feminina. Esta inversão dos valores no esquema sócio-cultural tradicional é de vital importância no trabalho de Márcia X. À maneira de Lauro Cavalcanti e Dinah Guimaraens cujo levantamento da arquitetura de motéis brasileiros (*Arquitetura de Motéis Cariocas*, Rio de Janeiro, Editora Espaço, 1982) no início dos anos 80 funcionou no sentido de relaxar e desmistificar a postura rígida e estéril da tradição arquitetônica (modernista) brasileira, o trabalho de Márcia X abraça a árdua tarefa de nos fazer lembrar que nem tudo é sublime (ou sublimável) no terreno das artes plásticas brasileiras.

As fontes mesmas que alimentam a imaginação de Márcia X indicam a natureza explosiva que permeia o seu trabalho. Duas destas fontes (objetos de estimulação sexual, e brinquedos infantis) estão situadas por convenções sociais e códigos morais em posições diametralmente opostas. A equação sexo/infância toca um nervo da trama social que invariavelmente provoca as mais inflamadas reações. De certa forma jocosa se poderia dizer que o trabalho de Márcia X opera especificamente em uma área da sexualidade brasileira cuja sacerdotisa-mor é Xuxa (duplamente '*X-rated*'?). Apesar da transformação da *ex-soft-porn-star* em ídolo matinal infantil dizer quilos sobre nossa cultura (sexo, estrelato, infância), este fenômeno continua relegado ao domínio do folclore.

Em seu trabalho (performances e instalações), Márcia X repetidamente assume uma entidade infantil. Na exposição *Arte Erótica* (MAM, 1993), e na sua individual na Galeria Sérgio Porto (1995), por exemplo, a escala dos trabalhos bem como a escolha de os instalar ao nível do chão convidava o espectador a assumir uma postura (física) que o trouxesse ao nível da criança. Para devidamente apreciar sua arte o espectador deveria regredir a um estado infantil. Esta estratégia é ambiguamente passiva e agressiva, pois transforma objetos pornográficos em brinquedos infantis, ao mesmo tempo que torna brinquedos infantis em agressivos objetos eróticos. Márcia X não explora esta estratégia objetivamente (à maneira da *Neue Sachlichkeit*[1] alemã), ou do ponto de vista meramente sociológico; sua perspectiva é extremamente subjetiva, o que confere à produção um caráter quase auto-biográfico ao mesmo tempo que libera o espectador de qualquer culpa. Márcia X deixa claro de saída que o que estamos vendo diante de nós é uma manifestação de um indivíduo: ela mesma. Se nos identificamos com aspectos ou até mesmo o todo do trabalho, esta identificação cresce aos poucos, após o trabalho ter nos desarmado de nossas próprias inibições.

4

A força do conteúdo em um trabalho de arte deve repousar sobre uma rigorosa estrutura estética, do contrário o conteúdo se esvairá por entre as brechas. No caso de Márcia X, sua estruturação estética tem as bases fincadas em alguns dos mais controversos ramos da recente história da arte, nominadamente o Movimento Cinético dos anos 50 mesclado a elementos de outras correntes contemporâneas tais como a *Scatter Art*[2] norte-americana, e a tendência entre artistas da nova geração para trabalhos em torno de questões relacionadas ao corpo. Não obstante, o que tem se mostrado mais instigante com respeito a estas influências no trabalho de Márcia X é precisamente a sua reavaliação destes estilos.

Da Arte Cinética, por exemplo, Márcia X conservou o que havia de mais literal e imediato, o 'cinético', e o revestiu de novo significado. Em sua obra, o 'movimento' não é mais apenas um elemento abstrato adicionado ao plano pictórico ou escultural como nas obras de Abraham Palatnik ou Mary Vieira; pelo contrário, a idéia de movimento no trabalho de Márcia X se relaciona diretamente com a própria natureza da 'idéia de movimento'. Em suas peças o 'movimento' funciona como e/ou se refere à fisiologia do próprio objeto, trazendo à tona a percepção do objeto como um corpo vivo. Suas peças se movem não por uma necessidade estética, ou por uma tendência a divertir o espectador, mas por uma necessidade inerente às próprias peças. À maneira de Jean Tinguely, outro expoente da Arte Cinética que se distinguiu dentro do movimento justamente por infundir naquela estética um elemento caótico, remanescente dos nossos instintos mais destrutivos, o movimento em Márcia X tam-

1. *Neue Schalichkeit* (nova objetividade) se refere à tendência estética do início deste século defendida pelo fotógrafo alemão August Sanders. Este movimento de extrema significância no terreno da fotografia promoveu o lado documental e social da arte em detrimento da expressão subjetiva, e em nossos dias sobrevive nas obras de Hilla e Bernd Becher, bem como naquela de seus mais proeminentes discípulos: Thomas Ruff, Thomas Struth, e Andreas Gursky.

2. A *Scatter Art* (em tradução livre: arte do desarranjo) norte-americana tem raizes no pós-minimalismo de Barry Le Va, e no início dos anos noventa foi retomado por alguns artistas interessados em instalações, como Cady Noland, Karen Kilimnik, e Mike Kelley.

foto - Vicente de Mello

Márcia X
Os Kaminhas Sutrinhas,
1995
madeira pintada, tecido
e bonecos eletrônicos
30 x 22 x 17 cm

bém é usado para nos lembrar dos nossos instintos 'mais baixos'.

O 'movimento' tem uma conotação perturbadora no contexto das artes plásticas, pois afinal de contas o que esperamos de um objeto de arte é no mínimo que ele se mantenha estático, impassível ao nosso olhar. Quando os objetos (de arte) começam a se mover é um efeito desorientador. Eles se tornam ameaçadores, vertiginosos; e nós, apreciadores de arte através dos séculos, sempre dependemos da passividade inerte do objeto para que nossas projeções se realizem inteiramente, sem resistência.

Por outro lado, ainda é possível se argumentar que na história das artes plásticas, desde as fotos de Eadweard Muybridge, o 'movimento' sempre teve uma conotação sexual implícita. Marcel Duchamp colocou esta questão mais explícita com a sua pintura/charada *Nu descendo a escada*, e até mesmo no *Grande Vidro* que, embora imóvel, esboça a trajetória e os componentes de uma máquina sexual voraz.

5

Esta erupção do erótico na arte no início do século XX é sem dúvida uma das mais importantes estratégias político-culturais jamais realizadas, e seu teor subversivo é o responsável direto pela minagem do código moral vitoriano. É praticamente impossível imaginar muita da arte contemporânea, inclusive a de Márcia X, sem o trabalho daqueles precursores, embora a controvérsia de anos recentes em torno da obra de, para citar um exemplo, Robert Mapplethorpe (ou mesmo de Kiki Smith ou David Wojnarowicz), indique que ainda existe muita resistência contra a desconstrução de mitos e tabus relacionados ao corpo.

O que de certa forma singulariza o trabalho de Márcia X, em comparação com a maioria dos artistas que trafegam na *Body Art*, é a ausência do ranço ou mesmo raiva que caracteriza grande parte da produção deste movimento. É improvável que alguém lhe acuse de sofrer de 'inveja do pênis', ou de ser uma 'feminista recalcitrante' pois sua arte não é acusatória, e muito menos divisiva ou confrontadora; suas esculturas com vibradores, por exemplo, têm antes de tudo um caráter mais celebratório e quase religioso. Com iguais doses de charme e tenacidade Márcia X construiu para si mesma um nicho raro no panorama das artes plásticas, que lhe propor-

ciona uma voz política vinculada ao seu fazer artístico.

6

Em sua reelaboração da arte cinética, Márcia X traz estas questões embutidas naquela tradição para um nível extremamente pessoal. Ela é, afinal de contas, a manipuladora original dos objetos; em suas performances a premissa é de que estas peças são seus objetos pessoais. Em um determinado instante de *Lovely Babies*, Márcia X, depois de sugerir um parto, arranca a cabeça do boneco e a joga para a platéia. Esta simulação da Deusa-Mãe, sensual, vingativa e castradora é ao mesmo tempo fascinante e assustadora: é Medéia revestida de um mórbido senso de humor.

Este aspecto performático em seu trabalho é finalmente o que traz para primeiro plano o caráter pessoal de sua obra. A autora não se esconde, ou desaparece, por trás de uma cortina de fumaça (mistificação) ou de uma estruturação estética (desmistificação); pelo contrário, a questão da autoria é assumida como parte integral do trabalho. Os objetos são como que extensões de seu próprio corpo, e seu corpo também é parte do trabalho. Sua presença de certa forma funciona como um elemento unificador de todo o trabalho. É improvável que se pense de Márcia X como a articuladora de um estilo ou mesmo como a produtora de uma nova série de trabalhos, da maneira como geralmente consideramos nossos artistas prediletos. Sua produção é tão pessoal que se torna imprevisível. Daí a necessidade de se tomar Márcia X e sua produção artística como um todo; uma espécie de *Gesamtkunstwerk* [3] em si mesma. Este processo de incorporação de uma *persona* geralmente requer que o iniciado seja rebatizado sendo esta possivelmente a razão pela qual Márcia Pinheiro se autonomeia Márcia X. Pois o que é um nome? O designador de um fado, de um arquétipo? Se aceitamos esta premissa, deve ser extremamente significante a transformação de Pinheiro em X; como um mito de Dafne às avessas, Márcia renega o mundo vegetativo para assumir uma vida sexual ativa. Este rito de passagem finalmente é o que confere ao trabalho de Márcia X sua dimensão política, pois a manifestação deste tipo de trabalho implica invariavelmente na tomada de uma posição pública, sua articulação, e respectivas responsabilidades.

Márcia X
série *Fabrica Fallus*, 1993
instalação na exposição *Arte Erótica*, MAM-RJ

3- *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) é o conceito corriqueiramente empregado para definir a obra de artistas como Joseph Beuys, que não separam a pessoa privada da pessoa pública, mas que, pelo contrário, fundem estes opostos, fazendo desta fusão a matéria mesma de seu trabalho.

foto - Ricardo Ventura

Vestir Fantasias e Desejos

Melhor andar pelado do que mal vestido

A imagem de si mesmo é irrealizável, exige uma observação distanciada do outro
em paralelo, uma frustração anunciada que nos forma e excita,
vestindo fantasias que parecem identidades. São contrariedades.
Abordagens técnicas ou científicas deixam a nu um corpo misterioso, implausível;
a indumentária tem significações irreconhecíveis. Um cheiro.
A biologia como a geometria vestem fantasias, transfigurando o desejo, tentam
suplantar incompletudes sempre deixando de fora uma ponta do cabide.
O corpo sem dono está solto. Disfunções.
A sexualidade é da ordem do mental e pouquíssimo sensual,
a pulsão que subjaz aos comportamentos e
formalismos desta reafirma uma verdade arcaica.
Está radicalmente infiltrada aonde não é manifesta e independe de
representação. É.

Ivens Machado
abaixo
Sem título, 1990
concreto e madeira
130 x 70 x 60 cm
página ao lado
Sem título, 1990
concreto armado e
pigmento negro
220 x 130 x 60 cm
fotos - João Bosco

uma fantasia de **Ivens Machado**

EU E ELA ESTÁVAMOS ALI ENCOSTADOS NA PAREDE

José Agrippino de Paula

Andy Warhol
Lemon Marilyn, 1964
serigrafia sobre tinta de polímero sintético sobre tela
50,8 x 40,6 cm
col. particular

Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses. Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. Nós não saímos da parede e a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal, e nós não procuramos a paz. Ela tirou o vestido e eu disse que ela deveria ter... Eu e ela nus. Quando terminar o fim do mundo nós iremos para qualquer lugar. Nós estávamos bem um ao lado do outro. Quando Marilyn Monroe levantou-se eu vi o seu corpo nu de baixo para cima; primeiro as pernas, depois a barriga, depois os seios, depois a cabeça e os cabelos. Os braços estavam caídos ao longo do corpo. Neste instante Marilyn Monroe permaneceu imóvel, mas colocou o pé sobre a minha barriga e apertou o pé na minha barriga. Depois ela ajoelhou ao meu lado e sentou sobre os calcanhares com as coxas unidas. Eu segurei o meu membro rijo entre os dedos frente a Marilyn Monroe e ela abriu as suas pernas mostrando os pêlos de seu sexo. Eu ajoelhei segurando o meu membro latejante e aproximei a cabeça vermelha do meu membro do sexo de Marilyn, e ela encolheu mais as pernas junto do corpo e abriu com os dedos as peles que formavam os lábios do seu sexo. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não existia pêlos. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, e depois introduzi o meu membro na vagina apertada e úmida. Marilyn Monroe soltou um gemido e eu caí em cima dela enterrando o meu membro na vagina apertada de Marilyn. Depois eu senti o gozo saindo pelo canal estreito do meu membro rijo preso entre as paredes da vagina, e caía sobre ela extenuado e arfando. Nós dois permanecemos girando em todos os sentidos e confundindo as cabeças na penumbra do quarto, e eu entrando de cabeça entre suas coxas, e

esfregando o membro rijo nos seios dela, e no seu rosto. Depois do que nós percorremos o canto do quarto girando em todos os sentidos, eu em cima dela, ela em cima de mim; eu sentei no seu ventre e terminei nos seus seios molhando os dois e apertando-os contra o meu membro. Depois eu e Marilyn Monroe descansamos e ela encostou na parede e abriu as pernas e eu deitei com a nuca junto ao seu sexo. Permanecemos nesta posição longo tempo, e eu interrompi girando o corpo e beijando os pêlos dela. Eu esfregava a boca e a língua no seu sexo úmido e depois nós passamos a girar novamente e confundir e apertar nossos corpos ao contrário. Eu estava com a cabeça entre as pernas dela e ela estava introduzindo o meu membro na sua boca. Giramos novamente e eu beijei a boca de Marilyn e ela gemia que ela queria que eu entrasse nela. Continuamos girando e eu voltei a molhar os seios dela apertando-os contra o meu membro. Eu limpei com o meu lenço e deveriam ser duas da manhã. Marilyn Monroe levantou-se nua e disse que nós poderíamos procurar um outro quarto. Eu levantei-me em seguida e nós dois saímos nus e entramos no escuro do corredor. Instantes depois nós entramos em outro quarto e eu disse que aquele quarto estava bom. Ela deitou nua na cama que estava encostada à parede e eu disse que iria buscar os dois travesseiros. Eu atravessei o corredor escuro e voltei para o quarto, e apanhei os dois travesseiros que estavam sobre a cama. Voltei pelo corredor escuro e entrei no quarto. Marilyn Monroe não estava deitada na cama encostada à parede. Ela não estava no quarto. Eu saí do quarto e entrei no banheiro. Marilyn Monroe flutuava mergulhada na banheira e sorriu para mim quando eu entrei. Marilyn Monroe flutuava nua na água da banheira. A banheira era muito grande e ela flutuava como se estivesse nadando, e eu via a sua cabeça e seus cabelos fora da água e as duas nádegas redondas. Ela batia com os pés na água e movimentava lentamente os braços. Marilyn Monroe fechou os olhos e sorriu novamente para mim movimentando a cabeça para os lados. Marilyn Monroe nua no centro da penumbra do quarto olhava para mim. Eu me aproximei dela e joguei a toalha no chão. Eu tocava o corpo dela de leve com meu corpo e ela tocava de leve o meu corpo com o corpo dela. Nós permanecemos nesta oscilação e toques leves durante longo tempo. Marilyn Monroe tocava as pontas dos seios no meu peito e eu segurava de leve a sua barriga e acariciava os pêlos dela com os dedos. Eu me afastei para olhar o seu corpo e Marilyn deixou cair os braços ao longo do corpo e inclinou a cabeça para trás. Nós permanecemos neste toque mútuo longo tempo enquanto eu ouvia a sua respiração leve e ritmada. Eu a empurrei contra a parede e passei a apertar e esfregar os seios de Marilyn com ambas as mãos. Marilyn Monroe gemia baixo e eu me ajustei entre as suas coxas e passei a me movimentar lentamente esfregando a cabeça do meu membro rijo entre os seus pêlos. Eu introduzi um pouco e ela suspendeu o corpo girando a cabeça para o lado. Logo em seguida nós dois fomos escorregando pela parede e terminamos deitados no chão sobre o cobertor que estava estendido. Eu e ela permanecemos em silêncio nus e deitados na cama um ao lado do outro. Depois eu comecei a beijá-la e nós continuamos a nos acariciar mutuamente. Eu subi sobre ela e depois que eu estava dentro dela eu perguntei se ela me amava. Ela respondeu que ela estava tentando, mas às vezes era difícil e ela sentia que era difícil. Quando ela falava esta frase eu pensei que ela iria chorar novamente, mas ela não chorou. Depois eu e ela estávamos cansados e ela olhava para mim tranqüila e infantil. Marilyn Monroe levantou um pouco o corpo, apoiou o braço na cama e permaneceu olhando o meu corpo. Ela me acariciou a barriga, perguntei se ela pretendia tomar outro banho, e me levantei indo para o banheiro. Eu tomei banho e depois ela tomou banho. Marilyn me abraçou fortemente com as pernas e com os braços e momentos depois nós dois terminávamos através de violentos espasmos do corpo. Eu bati com a perna no guarda-roupa e pensei que eles deveriam ter ouvido da sala. Eu saí de cima dela e perguntei se os produtores já haviam saído, que a sala estava muito silenciosa. Ela levantou-se e disse que a luz da sala estava apagada. Eu passei a mão no seu corpo e sentia a pequena umidade do suor que cobria o corpo dela, e não sabia se o suor era dela ou meu. Eu continuei acariciando de leve o seu corpo e ela puxou a minha mão junto à sua barriga. Eu acariciava a sua barriga enquanto que com a outra mão eu beliscava de leve a ponta do seio de Marilyn. Ela empurrou a minha mão e disse que eu não beliscasse a ponta do seu seio que ela ficava nervosa. Marilyn disse que não gostava de ficar ali, e que ela gostaria de gritar um pouco, e de uma cama. Eu subi novamente em cima dela e introduzi o meu membro na sua vagina. Ela se movimentava de olhos fechados e gemia baixo. Eu puxei os cabelos de Marilyn para fixar o seu corpo junto ao meu e senti molhar as suas

coxas e prendi-me ao seu corpo com um espasmo. Eu me mantive gemendo preso a ela e parecia que ia escorregar e cair de joelhos. As minhas pernas estavam fracas e as duas pernas tremiam. Marilyn Monroe se agarrou a mim como que me impedindo de cair e soltou um gemido respondendo aos meus gemidos. Eu estava molhado de suor e fatigado e me mantinha de pé junto do corpo dela. Eu já estava completamente relaxado e minha cabeça pendia no ombro dela. Depois de algum tempo que eu e ela permanecemos imóveis nesta posição eu perguntei a ela onde existia uma toalha que eu pretendia limpá-la. Marilyn apontou com o braço em cima da mala e eu apanhei a toalha, ajoelhei-me junto às suas pernas e passei a limpar suas coxas. Eu levantei-me depois de algum tempo e Marilyn Monroe disse que estava com medo e que era perigoso ela ficar grávida. Eu beijei de leve a sua boca e ela disse que iria tomar banho. Ela saiu do quarto, entrou no banheiro e acendeu a luz. Eu acendi a luz do quarto e vi na parede a marca do corpo dela deixada pelo suor. Eu olhei para o chão e vi algumas gotas de esperma e uma mancha na mala. Limpei o chão com a toalha e esfreguei a toalha na mala. A mala estava entreaberta e eu pensei que eu poderia ter molhado as roupas. Retirei as roupas, mas não estavam molhadas; somente a calcinha do biquíni que ela havia deixado cair no chão estava respingada de esperma. Eu limpei com a toalha o biquíni e verifiquei se o sutiã estava molhado, e finalmente a parede. A parede guardava uma marca úmida de suor das costas e das nádegas dela. Eu saí do quarto, apaguei a luz e entrei no banheiro iluminado. Lavei o rosto e joguei a toalha na pia. Eu apontei para o final da praia onde estava situado o rochedo e eu e ela continuamos caminhando. O céu azul servia de fundo para o rochedo que penetrava no mar. Eu e ela subimos no rochedo e descemos a longa pedra que se introduzia inclinada na água do mar. A espuma branca explodiu para o alto batendo no rochedo. Eu mostrei para ela um grupo de pedras escuras e disse que lembrava o excremento de um animal. Eram pedras escuras e verdes que se amontoavam umas sobre as outras. A água verde do mar deslizava sobre as pedras escuras, penetrava nos cantos das pedras e escorria retornando para o mar. Marilyn Monroe pediu o maço de cigarros e eu retirei do calção enquanto ela se estendia no dorso da pedra. Ela estava com um biquíni minúsculo e ela expunha a sua pele branca ao sol. Eu via ao longe as grandes massas de água avançando e batendo na pedra. Eu deitei ao lado de Marilyn Monroe e perguntei se ela queria que eu passasse o óleo de bronzear. Ela respondeu com um movimento de cabeça e voltou a recolocar o cigarro na boca. Eu destampei o vidro e despejei um pouco de óleo de bronzear na minha mão. Eu esfregava o óleo na barriga de Marilyn Monroe, nos ombros, no rosto; e depois eu disse para ela virar de costas. Ela virou lentamente de costas e apoiou o rosto nos braços. Eu passei óleo de bronzear nas costas de Marilyn, e depois deitei ao seu lado. A minha cabeça estava inclinada e eu via o rochedo como uma enorme massa de carne imóvel se introduzindo na água do mar. A espuma branca explodia para o alto e salpicava de pequenas gotas o dorso imenso de pedra. A água corria entre as pedras e se distribuía entre os vãos, e escorria fervendo para o mar. A imensa massa líquida verde continuava enviando lentamente a série de pesadas ondas que se aproximavam do rochedo. Eu olhava para as pedras que pareciam ter uma consistência pastosa e pareciam ter sido jogadas do alto. Depois o rosto de Marilyn Monroe estava muito próximo do meu e a pele branca irradiava a luminosidade do sol. Eu vi muito próximo dos meus olhos o nariz, a boca, os dentes, os olhos, os pêlos da sobrancelha e os poros. O rosto era recortado pela luz azul e brilhante do céu. Ela movimentou a boca lentamente e eu vi os dentes aparecendo, a língua e depois os lábios se fecharam. Eu sentia a mesma desproporção da natureza, e o rosto de Marilyn Monroe iluminado pelo azul do céu, e eu via as dimensões gigantescas da boca, do nariz, e dos olhos fechados.

Madonna, no livro Sex, fotografia de Steven Meisel, Warner Books, 1992

texto extraído do livro *Panamerica*, epopéia de José Agrippino de Paula, São Paulo, Editora Max Limonad, 2a edição, 1988, pp. 57-63.

AIMÉE SÉLAMOR

MD Magno

Aimée Sélamor é a irmã gêmea, natimorta, de Rrose Sélavy, a mulher *de* Marcel Duchamp: um duplo genitivo, pois é também Marcel Duchamp travestido de mulher. Rrose Sélavy é o nome que ele deu a esse seu travesti que, na língua francesa, dado o *R* dobrado, lê-se: Eros é a vida. *Rrose Sélavy mise à nu par Marcel Duchamp, même*: Rrose Sélavy desnudada por Marcel Duchamp, se torna a mesma.

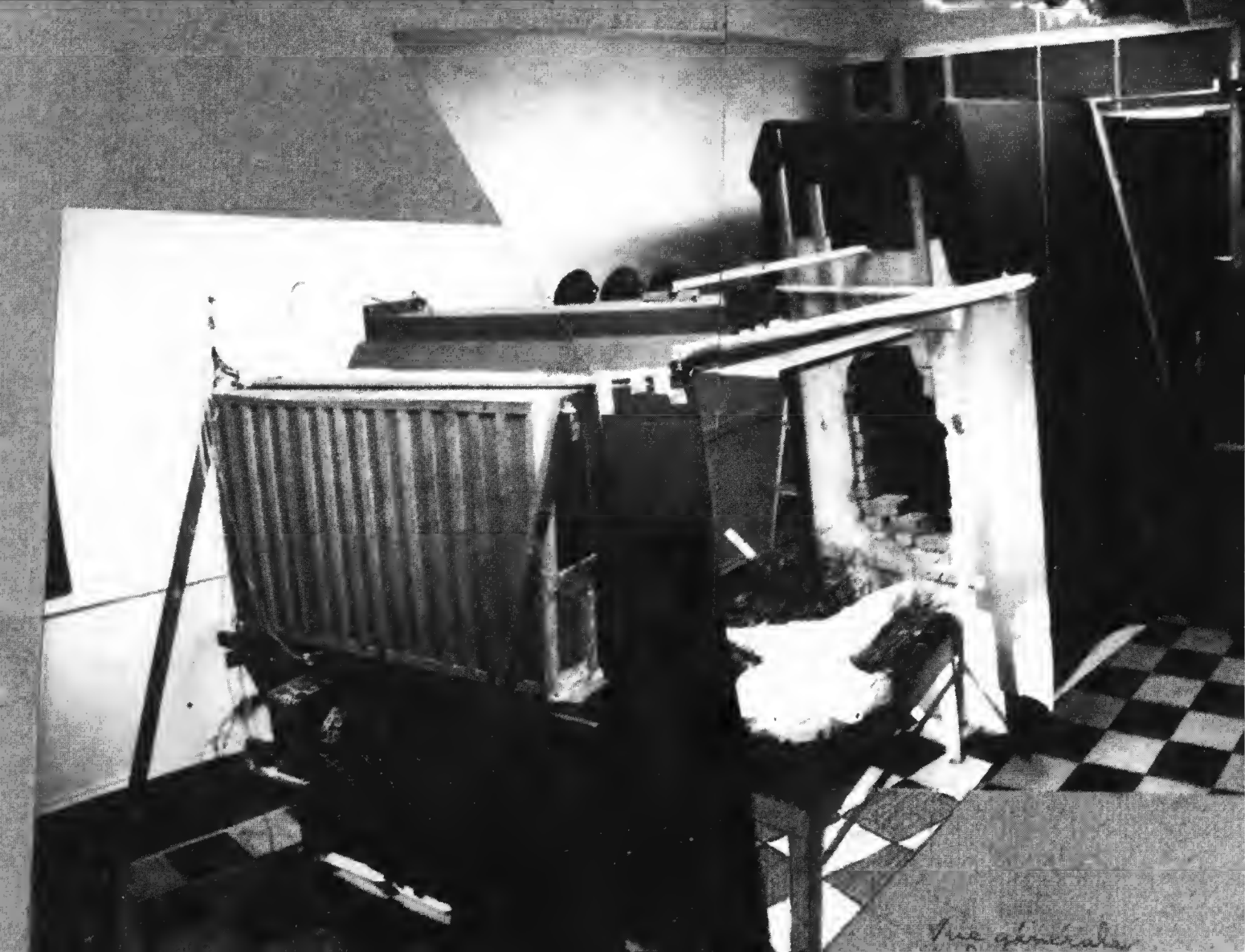
Duchamp teve forte influência no que trabalhamos em Psicanálise. A invenção do *ready-made*, ele a tinha por *desumanização da arte*, o que não significa nenhuma desumanidade, mas sim ultrapassar o meramente humano. A escolha que fundava o ato de designação de um *ready-made*, ele a produzia por *indiferença sexual* (ele dizia "indiferença visual" – mas é a mesma coisa), isto é, não por nenhum deleite estético, mas por *ausência absoluta de bom ou de mau gosto*. O que Duchamp vai aí destacar é a pulsão narcísica como indiferenciante em sua última instância. O que chega a rimar um pouco com o que Bachelard chamava de "narcisismo cósmico". O que Duchamp, com esses atos poéticos, queria provocar, era a abolição de distinções. Por exemplo, entre natureza e cultura; sagrado e profano; arte e vida; ciência e não-ciência. De certo modo, bastante parecido com algumas instâncias da reflexão de Empédocles.

A psicanálise francesa não existiria sem a presença do surrealismo. Antes ainda que a França se desse conta da existência de Freud, apesar da Princesa Bonaparte, é através de artistas, poetas e pintores de índole surrealista, que o pensamento de Freud é tomado como paradigmático para a distinção do ato poético e da obra de arte. O próprio Lacan, nessa época muito jovem, nasceu, para a autoria, dentro do movimento surrealista. Antes dessa freqüentação, nosso caro Lacan era apenas um jovem psiquiatrazinho, um tanto *playboy*, discípulo dileto do "taradinho" do Clérambault. Felizmente que, na prática da sua psiquiatragem, ele teve a enorme sorte de topar com a sua *Aimée*[1]. Aliás, sua verdadeira analista, como brilhantemente soube destacar a vivacidade de Elisabeth Roudinesco. Não foi por outro motivo que cheguei a me aproximar de Lacan: é que, antes, já me interessara por essa outra questão.

Também me gabo de ter, no céu da minha existência, a estrela de Rrose Sélavy. É como se eu tivesse nascido sob o signo da *Mariée*. Na madrugada de 16 para 17 de janeiro de 1938, no *overnight* do surrealismo, estavam aqueles artistas, numa galeria de Paris, arrumando a até então maior exposição internacional do surrealismo, inaugurada nesse dia. Duchamp, chamado de Nova York, foi nomeado *árbitro* da exposição: ele a arrumaria como lhe aprouvesse. A exposição fez uma grande explosão, em dois sentidos: explosão do surrealismo no mundo, que se tornou maior por isso, e explosão do próprio surrealismo como movimento, o qual, a partir daí, começou a degringolar. Disseminação e diáspora, se assim pudermos especular.

Duchamp arrumou as coisas de maneira peculiar naquela galeria, evitando, por exemplo, que houvesse luz sobre os quadros, para que não se enxergasse muito bem. No centro da exposição, montou uma espécie de caverna, uma *instalação* como hoje se diz. Ele apronta a exposição e se manda,

1. Paciente psiquiátrica de Lacan, em sua juventude, cujo "caso" resultou no conteúdo de sua Tese de Doutoramento, em 1932, com o título Da Psicose Paranóica em suas Relações com a Personalidade.

Vue générale

página anterior

Marcel Duchamp
Étant donnés:
1° la chute d'eau,
2° le gaze d'éclairage,
1946-66
assemblage multimídia:
porta velha de madeira, tijolos, veludo, madeira, couro estendido sobre estrutura metálica, galhos, alumínio, ferro, vidro, *plexiglass*, linóleo, algodão, lamparina elétrica, lâmpada a gás, motor, etc...
242,5 x 177,8 x 124,5 cm
Museu de Arte de Philadelphia
acima à esquerda
vista frontal da instalação
acima à direita
vista através da porta
abaixo
vista de trás, mostrando a estrutura interna

vai para Londres, não comparece à sua inauguração. Mas deixa lá, tomando conta de tudo, um manequim fantasiado de *Rrose Sélavy*. (Nessa época, Duchamp tem 50 anos. Freud estava à beira da morte, ocorrida ano seguinte aos 83. Lacan tinha 37 e já estava longe do apego aos surrealistas.) A tal gruta central consistia numa grande sala onde Duchamp espalhou folhas mortas pelo chão, onde arranjou também uma poça dágua com lama, cercada de plantas, e pendurou no teto mil e duzentos sacos de carvão. No centro dessa sala, colocou um braseiro de carvão, sendo que, na poça dágua, se refletia uma cama desfeita, na qual era notória a ausência dos dois sexos "animais". O que estaria ele querendo com isso?

Duchamp é autor de *uma obra* só. Durante toda a sua vida, fez a mesma coisa, repetiu o mesmo ato, mas jamais a mesma invenção. Seus dois maiores trabalhos são *Le Grand Verre* (*O Vidrão*), conhecido com o título *La mariée mise à nu par* ses *célibataires, même* (*A noiva despida por seus celibatários, mesma*), ou simplesmente *La Mariée*, que ele levou cerca de oito anos para fabricar, com extremo rigor e um protocolo bastante complicado; e o outro, seu último grande trabalho, o qual levou vinte anos para fazer, e bem escondido, chama-se *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (*Sendo dados: 1° a queda dágua, 2° o gás de iluminação*). Nestes dois trabalhos, ele trata da mesmíssima questão, a qual sempre foi *a sua questão* desde as primeiras pinceladas sobre tela. *O Vidrão* é um grande quadro de vidro onde Duchamp executa uma verdadeira engenharia, embora simbólica, dividindo-o em duas metades: na inferior, correspondente ao *celibatário*, no singular, embora o tenha inscrito no plural, pois existem vários objetos o designando, está *o masculino*; na superior, está *a noiva*, ou "*o enforcado fêmeo*", ou "*a virgem*". Duchamp estabelece então uma equação do que possa ser *o masculino* e *o feminino* para a espécie humana.

Naquela sua instalação, na exposição surrealista – que aliás não tem título –, a meu ver ele não estava senão repetindo a "*Mariée*", embora de outro modo. Ali ele estabelece, denovo, a relação do alto com o baixo: *id quod inferius sicut quod superius*, o que está embaixo é o mesmo que está em cima. O Masculino embaixo e o Feminino acima. E isto pode ter o mesmo título, basta escrevermos do modo que sugiro: *La mare y est mise à nue par* sexe *libatoire, même*. *La mare*, a poça d'água, de lama, *y est*, ali está, *mise à nue*, posta em nuvem por sexo libatório. Libar é como aquele negócio de a gente dar pro *Santo*. E o sexo é sempre libatório, sempre um desperdício, porque *relação* mesmo ali não há, apenas ralação. No que a poça ali está tornada nuvem por sexo libatório – o calor do braseiro –, ela *mesma* em cima e *mesma* embaixo (do verbo *mesmar*). A chuva cai da nuvem, vira poça, a qual, *rechauffée*, re-esquentada, é de novo transformada em nuvem para cair como água, chuva, poça. Assim como o carvão, lá adiante, queimando no braseiro, vai se volatilizar e se tornar nuvem de carvão, e nuvem que cai – em carvão decantado. E é só esta a fornicação possível, o pouco de transa que nos é concedido aqui em nossa estada.

De maneira poética e por via da plasticidade – que ele inventava naquele momento, pois mais ninguém fazia essas coisas; hoje, tudo isso é muito conhecido, mas foi só ele quem tudo isso de primeiro nos trouxe –, Duchamp buscava resolver a questão da sexualidade, digamos da subjetividade humana nessa sexualidade. Sua referência, por exemplo, à perspectiva do renascimento em contraposição à transformação topológica mais ou menos sensível de Picasso, é no sentido de retomar para as artes visuais a questão fundamental da organização do espaço e do tempo em função da subjetividade e da pulsionalidade da libido, isto é, em suma, da *sexualidade humana*.

Duchamp está sim com as artes *visuais*, mas na contracorrente das artes *retinianas*. Ele quer ver, olhar e conceber sem ter que restar fascinado pelas coceiras retínicas que o colorido da pintura ou que a pasta sobre o suporte da tela poderiam induzir. Ele quer se afastar do retiniano e retornar ao visual conceitual. Por isso, retorna ao ponto de vista perscrutante dos inventores renascentistas da perspectiva. Vai buscar a "janela" de Alberti e Dürer, diante da qual então se colocava o artista (uma janela de vidro e o nu deitado por trás dela, que o artista, de cá, copiava sobre o vidro para sacar as leis fundamentais da perspectiva), mas para se servir desse aparelho dando agora um salto bem grande. Constrói a *Mariée* como se ele próprio olhasse desde um terceiro olho em relação ao olho masculino, no sentido de desejante, apreensivo, do artista: um terceiro lugar em relação ao olho do artista sobre o objeto que ali era um corpo de mulher. Ao invés de estabelecer a relação que poderíamos supor no Renascimento entre o olho masculino, o olho tesudo do artista, e seu modelo, ele se põe em terceiro lugar e tenta *ver vendo*: ver alguém vendo, ou ver-se vendo (uma de suas frases melhores é que "é possível a gente *ver vendo*, mas é impossível *ouvir ouvindo*"). Então, constrói denovo, dentro da *Mariée*, esse tal aparelho, mas no qual o artista é terceiro. Ou seja, *estabelece* a relação do Masculino embaixo com o Feminino em cima (aliás, ao contrário do que se costuma pensar) e também uma terceira posição mediante a qual consegue subverter as idéias meramente *etológicas* – é o caso de dizer – a respeito da sexualidade, para instalá-la numa

visão que se estrutura sobre o que é fundamental e verdadeiro no psiquismo humano.

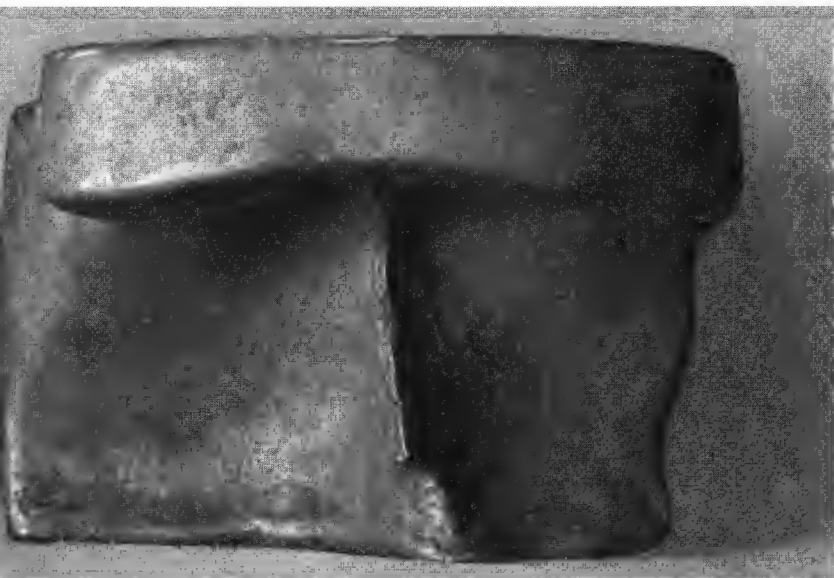
Quando Duchamp diz que é preciso se servir *d'un Rembrandt comme planche à repasser*, servir-se de um quadro de Rembrandt como tábua de passar, há aí duas vertentes subversivas. Como inventor do *ready-made*, num momento de indiferença entre o que é e o que não é o artístico, ele podia perfeitamente tomar uma tábua de passar, colocar dentro de uma exposição e dar-lhe um nome. Assim fez com um mictório, no qual, como sabem, assinou seu pseudônimo da época, *R. Mutt* (*Ermite*, o eremita?), e mandou para uma exposição como obra de arte.

Ele não via diferença entre a instalação artística de um Mictório e a da Vênus de Milo, também ela "achada" numa escavação arqueológica. O que punha aí era o *ato* de transformação dum objeto banal em objeto de arte. Mas *ready-made* não é a mesma coisa que *objet-trouvé*, que apareceu depois e que é achar algo bonitinho e colocar como enfeite, tal como se faz com freqüência na arte popular: em casa de pobre, se, de repente, ele arranja uma embalagem maravilhosa, ao invés de jogá-la fora, coloca-a sobre a mesa com umas flores (o que é muito chique, como vocês hão de convir); se ele tomou esse objeto como um objeto achado, de valor estético para ele, isto é um *objet-trouvé*. Um *ready-made*, diferentemente, é alguma coisa fabricada pela mão humana, e que está à disposição do poeta torná-lo *indiferente*, tanto faz um penico quanto a Vênus de Milo, e, nessa indiferenciação, elevar o objeto à categoria de obra de arte. Há, pois, diferença radical entre a aplicação de um valor estético e a *indiferença* a respeito da situação dum objeto. Este é o ponto fundamental de Duchamp: o *ready-made* criado a partir de radical indiferença estética.

Mas ele uma vez se serviu realmente (não de um Rembrandt, mas) de um Manet para fazer uma tábua de *repasser*. Manet é aquele que pintou *Le déjeuner sur l'herbe* (*O Piquenique*), na época do Impressionismo, que é uma transcrição – isto é, um *repasser* – de um quadro, talvez desaparecido, de Rafael: *O julgamento de Páris*. Como sabem, Páris foi chamado a julgar qual fosse a verdadeira autora da maçã de discórdia introduzida em certa festa, escolhe Vênus, e dá naquele quiproquó todo... Um tal Raimondi havia copiado, em gravura, o quadro de Rafael. É a partir dela que Manet pinta seu *déjeuner*, que é uma espécie de julgamento (não de Páris, mas) de Paris, a cidade: a mulher pelada sentada na grama com dois homens vestidos e com um fantasma de mulher ao fundo, e que é exatamente a mesma composição do quadro de Rafael segundo Raimondi. Estava, quero eu, tratando do julgamento de Paris no que diz respeito tanto à subjetividade, tal como exarada na pintura impressionista que vigorava então como a arte do momento, quanto à sexualidade em geral, ambas efervescentes naquela Paris de antanho (são apostas, *des paris*, afinal).

Duchamp toma, usa como tábua de repassar e transporta, esta questão (já ligeiramente desviada por Manet) para o *Vidrão*, primeiramente, e, em terminação de todo seu percurso, para o *Étant Donnés*, que é o mesmo problema de *sendo dada a poça dágua e o aquecimento que a transforma em nuvem*. É o mesmo problema de sendo dado o masturbatório, do Masculino, na máquina celibatária da *Mariée* e o gozo da outra, que está em cima e que nada tem a ver com o gozo do um. Mas que, de qualquer modo, através de uns buraquinhos topológicos que investe sobre a vidraça, consegue fazer certa passagem: já que não há transa possível, pelo menos há certa possibilidade de *passar*: subir, descer, subir, descer, como se faz, em viceversa, de nuvem para poça, ou de sexo para sexo se acontecer.

Étant donnés é um ambiente. Duchamp busca num lugar distante uma porta velha, meio esquisita, coloca-a fechada como não-entrada desse ambiente e nela faz dois buraquinhos – ao contrário de Dürer, Alberti, Piero Della Francesca, que espiavam por um único buraquinho para estabelecer a "perspectiva exata" –, estabelecendo assim uma perspectiva bi-ocular. A obra se resume nessa porta com dois buraquinhos, onde metemos o bedelho para espiar o que há lá dentro: há uma câmara escura, absolutamente vazia, que portanto não vemos; o que vemos é o que está por detrás dela. Visto por cima, projeção horizontal, é como se fosse um esquema mais ou menos assim: há a porta com seus dois furinhos; atrás, há uma câmara escura, depois uma parede de tijolos, mas com um rombo, como se um canhão – quem sabe, o olhar de quem olha – tivesse arrombado a parede; atrás da parede com seu buraco, a *Mariée* se não for *Rrose*. Há uma mesa e o chão desenhado como *tabuleiro de xadrez* – que era uma paixão da vida de Duchamp – mas não se vê mesa alguma, e sim o manequim de uma mulher, com as pernas abertas, mostrando nitidamente o que é para mostrar, com o braço esquerdo levantado segurando uma lâmpada de gás acesa. Atrás dessa mulher, que só vemos em parte (lado de rosto, cabelos, mas não o braço direito), há uma bela paisagem, construída com mil macetes como que cenográficos (iluminação, movimento, etc), onde vemos uma queda dágua, plantas, um céu muito claro, nuvens feitas de algodão – um verdadeiro cenário.

Quando espiamos por esses furinhos com nossos dois olhos, vemos aquela coisa deslumbrante: a *Mariée* outra vez *mise à nu par ses célibataires*, ali mesmando.

Célibataire é quem está aqui do outro lado, naturalmente se masturbando com aquela visão. Aí, de novo, está o mesmo problema. Todos os objetos que Duchamp produz são imbricados na sua solução – a qual não é nenhuma solução, pois, como declarava Duchamp, "não há problema porque não há solução". A função da queda dágua, referida a outro trabalho seu, anterior, propedêutico a este, é fazer mover uma roda dessas que antigamente se usavam para a produção de energia à beira de cascatas. Ele está, de novo, repetindo o circuito: a queda dágua gira a roda que produz energia que acende a lâmpada (de gás) que ilumina a roda, e assim por diante e para sempre, amém.

O interessante aí é o assentamento do *voyeur*. Qualquer pessoa menos avisada, qualquer "analista" de segunda categoria, quereria reconhecer aí a "perversão" de Marcel Duchamp... quando o perverso seria mesmo o tal "analista". Duchamp simplesmente trabalhava com as artes visuais, o que é reduzir a visual o "problema" que houver, ou seja, reduzir ao *voyeur*, ao olhar sobre o mundo: a investidura (*a*) do olhar como objeto, e (*b*) do olhante como tesão. Ele está, então, reequacionando a posição masculina de quem olha, sua posição *voyeuriste*, solitária, celibatária, masturbatória, seja qual for o sexo do seu corpo, e a posição alterada, se não alterosa, de um outro, daquilo que é olhado. Ele provoca uma grande confusão entre esses elementos ao inserir, pela primeira vez, na questão da perspectivação do olhar do artista, uma câmara morta intermediária, uma câmara cega, *neutra*, como câmara simplesmente escura, sem definição.

Segundo o que se pensou desde o Renascimento na perspectiva, temos Atanasius Kircher, na Holanda, construindo objetivamente, em 1671, uma grande câmara escura no meio de um jardim. Ela foi calculada de tal maneira que quando nela se entrava e se fechava a porta, via-se lá dentro toda a paisagem ao redor cruzada pelos raios luminosos. A câmara escura de Duchamp não recebe, dentro dela, os raios externos para nos dar a imagem. Ela é neutra e não é atravessada pelos raios luminosos vindos de fora. A imagem bem como o *voyeur* é que estão do lado de fora. A primeira parte fechada é a câmara escura, a caixa preta. Ela é ali uma espécie de *lente neutra* e *neutralizante* que a visão do *voyeur* atravessa para apreender a *Mariée*: ele nos propõe a "subjetividade" enclausurada no seu *espaço de absoluta neutralidade*, a ser atravessada para se refigurar de algum modo, de acordo com a relação *trissexual* que se apresenta (mais do que se representa) nesse trabalho. Temos o Masculino na frente, na sua vocação perversa, se quiserem, de *voyeuriste*; e o Feminino do outro lado, na sua vocação de

inatingível como de inatingente, de nuvem postergada a esse movimento. Temos toda a libido lá atrás, como circuito da cascata até a lâmpada, representada outra vez como relação impossível no exercício da sexualidade, e o Terceiro *neutro*, e não mero intermediário, que é o sexo que fará sentido (porque neutro), que dará sentido (porque neutro) à "voyura" do *voyeur*.

É como se ele ali pusesse o princípio de Heisenberg – do qual se utilizou mesmo – dentro da caixa preta: os meios de observação são tão importantes quanto o ponto de vista do cientista. Duchamp está dizendo que *o seu meio de observação, enquanto neutro*, é tão importante quanto *o ponto de vista* do Renascimento. A neutralização, a abertura do processo para essa relação triádica que fora esquecida por todas as abordagens até então (com exclusão de certa tradição que vem da Idade Média, mas que a reduz tolamente à ingênua postulação da existência, supostamente possível, biológica ou alquímica, do andrógino, como na *coincidentia oppositorum* de Nicolau de Cusa). Duchamp não produz nenhum "andrógino", apesar de alguns autores dizerem esta bobagem a seu respeito. Produz sim a tri-secção ou *tri-sexão* dos processos eróticos, segundo uma "*indiferentio oppositorum*". É como se ele fosse ainda aquele antigo menininho que olhava, através de uma vidraça de janela, a poça, o céu com nuvens, ou seja, *la mare* e *lo nuée, la nue*, repetindo para si mesmo que havia finalmente entendido que *id quod inferius sicut quod superius*. Mas ele tudo via dum terceiro lugar: nem *mare*, nem *nuée*, mas paralém de mal e bem, nem homem nem mulher.

Frase de Duchamp: *c'est les voyeurs qui font le tobleau*, são os vedores que fazem o quadro. Isto porque eles também têm sua câmara escura como terceiro lugar neutralizante. É a cada *voyura* que se faz o visto, mediante a intervenção da lente neutra, que é a câmara escura, onde os gatos são pardos e comidos por lebres. Eu gostaria de fazer com que vocês se apaixonassem por Duchamp. Pesquisem sua obra e verão que é bem mais rica do que lhes estou agoraqui apresentando.

Duchamp também inventou isso que alguns pensam que inventei sozinho com o nome de *Revirão*[2]. Ele é o criador do conceito, que chamo de *pós-etológico*, do *Falo*. E justo no que o constrói, no que o explicita na *Mariée* e em outros lugares de experimentação, ele o constrói... como Revirão.

Um objeto maravilhoso é o que ele criou com o nome de *objet-dard* (em francês se ouve *dordo* ou *de arte*), que é um molde feito com essa pasta com que os dentistas fazem gengiva para nossas dentaduras postiças, naturalmente artificiais. É o molde em positivo de uma "buchota", se assim posso chamar. Ele mete aquela massa dentro de sua mulher, tira o molde, ao qual, positivado, chama de *objet-dord*, radicalizando definitivamente qualquer conceito de Falo: basta pegar naquela peça para sentir a "turgidez" de que falava Lacan. Duchamp insiste nisto construindo outro trabalho, *Feuille de Vigne Femelle* (*Folho de Porreiro Fêmeo*). É também um molde, mas que não faz o mesmo caminho todo, só o das brebas, e que, positivado, é algo tangível que há, que lá está, mesmo no negativo que não queremos assim considerar. Cria também um outro, bem mais para o neutro, chamado *Coin de Chasteté* (*Continho de Castidade*), que é um molde parecido com folha de parreira, mas com uma cunha metida dentro. Ou seja, está tudo ali neutralizado por indiferenciação, por avessamento, e comparece o Terceiro por sua neutra aparição.

Temos, então, aí, Duchamp não só construindo o conceito pós-etológico de Falo, como o constrói como Revirão. Ele é também inventor do que chamo *Estalo do Espelho*, que é exibido em vários aparelhos seus, mas que é muito evidente na *glissière* da *Moriée*. É um pequeno detalhe em perspectiva dentro da *Mariée* que, antes, ele produzira isoladamente num semicírculo de vidro, montado dentro de uma moldura de metal. Não interessa o que seja a *glissière*, no momento, e sim que é uma figura perspectivável, que se pode desenhar em perspectiva exata sobre o vidro, e que é presa à parede com uma charneira de metal. Isto de tal maneira que se pode ver a mesma figura tanto de um lado quanto de outro, e que, por estar sobre vidro, pode-se rebatê-la para a esquerda ou para a direita que ela aparecerá mesmíssima como ali desenhada.

É esta, exatamente, a concepção de Revirão no Estalo do Espelho: se a perspectiva não é o objeto, se é projeção cônica do objeto, ela permanece a mesma de qualquer lado que se a olhe, mas, trocando o lado do meu olhar, ela se torna estranhíssima, *unheimlich*. Quando viro para o lado contrário ao que estava olhando, espero ver o objeto que está perspectivado pela outra face, mas aí ele continua na mesma. Então, o Revirão se dá é dentro da minha cabeça: sou eu quem sente a estranheza de ter passado por um Revirão diante de uma coisa que permanece neutra e mesma: eu revirei, o objeto se desenha como neutro.

Duchamp é também inventor do meu *Falonjo*[3] tanto no *Étant donnés* quanto na *Moriée* quanto no *objet-dord* (aliás, posso ler: *Étang Donné* – *étang* é a mesma coisa que *mare*, poça), ao criar o Terceiro, que é a minha posição olhando para a relação sexual, que não há, entre a *mariée* e o celibatário. Isto quando sou eu o *voyeur* que se desloca para atingir o objeto por dentro do espaço neutro da minha representação, que

Marcel Duchamp
acima
Feuille de Vigne Femelle, 1950
gesso galvanizado
9 x 14 x 12,5 cm
col. Mary Sisler

no centro
Objet-Dard, 1951
gesso galvanizado com nervura de chumbo incrustrada
7,5 x 20,1 x 6 cm
col. Marcel Duchamp

abaixo
Coin de Chasteté, 1954
cunha de gesso galvanizado, base de massa de protese dentária
5,6 x 8,5 x 4,2 cm
col. Teeny Duchamp

2. Conceito psicanalítico introduzido pelo autor. Refere-se à capacidade humana de virar dialeticamente ao contrário qualquer representação, mas passando por um ponto de absoluta *indiferenciação*. O autor o esquematisa como um *oito interior*, percurso longitudinal de um ponto (que considera *bífido* porque *neutro* e *bifurcável*) sobre a topologia da superfície unilátera da *Banda de Moebius*. O nome (*Revirão*, de boa pertinência à língua portuguesa e em sua ambigüidade entre *cambalhota* e *futuros retornos*) lhe foi inspirado pelo ponto de perene retorno do texto de James Joyce em *Finnegans Wake (river run)* e por sua retomada por Glauber Rocha em *Riverão Sussuarana*.

3. Termo criado pelo autor (fala e/ou falo + anjo) para nomear seu conceito de *Terceiro Sexo* – que nada tem a ver com sexo intermediário, ou andrógino, ou homossexual – como lugar (topológico) de *indiferença sexual*.

é o terceiro espaço.

Há outra peça de Duchamp que é igualmente invenção do Falanjo. Trata-se de Rrose Sélavy, que é Marcel Duchamp travesti, fotografado por Man Ray. É uma espécie de entendimento radical dessa posição terceira do pensador, no caso, do artista. Há ainda um objeto, que chama "*ready-made* corrigido", que é uma reprodução do famoso quadro de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, na qual ele põe bigodes e escreve embaixo: *L.H.O.O.Q.*, que pode ser lido em inglês como *look*: olhe. (Como sabemos, há grande celeuma a respeito da Mona Lisa. Quem será o modelo? Será um namoradinho de Leonardo, ou a condessa de não-sei-o-quê?) Em francês, soletrando o título, temos: *elle a chaud au cul*, ela tem fogo no rabo. Recentemente, na Itália, uma moça produziu uma tese de doutorado para demonstrar que a Mona Lisa, ao contrário do que se pensava, é autoretrato travesti de Leonardo da Vinci. Ou seja, é Rrose Sélavy.

O conceito de Falo, tanto em Freud quanto em Lacan, está carregado de denegação. Diferentemente em Duchamp, o conceito ultrapassa o minueto intelectual da racionalização, para se apresentar nuamente, *mis à nu*, em conformidade com a razão inconsciente em sua radicalidade *afetiva* e *efetiva* de indiferenciação.

Lacan abstraiu bastante seu Falo. Não é por nada que termina o Seminário da sua vida na equivocação da sexualidade sobre um *terceiro sexo* que ele (aliás desolado) não conseguiu encontrar, mesmo o tendo de algum modo explicitado no *L'Étourdit*. Dizer, conseguiu; encontrá-lo, foi o que não conseguiu.

Vocês hão de convir que Rrose Sélavy não podia não ser um osso atravessado na garganta de alguém que, juntamente com seu nome do pai, recebeu o apelido de Jacques-Marie, sem resolver depressa esta questão, o que significa resolver como Duchamp resolveu. A *Mariée* foi começada em 1915 e terminada em 1923. É claro que Duchamp era bem mais velho do que Lacan, mas não podemos esquecer que em toda a série dos Seminários, só me lembro de *uma única vez* Lacan ter falado no seu velho amigo Duchamp, não sei por que. Ou seja, sei por que. Duchamp, muito cedo, havia atravessado o Dada e o Surrealismo, depois os mandou às favas e transformou-se num ismo, tornando-se ele próprio *Duchampismo* ou *Rrosismo*. Ele criou praticamente tudo que então e até bem pouco se desenvolveu no planeta como *vanguarda* da arte. Ninguém disse nada de novo depois dele. Acrescentaram-se desenvolvimentos a pequenas dicas suas, mas custo a reconhecer qualquer coisa que compareça nas artes plásticas, daquela época até hoje, que não tenha passado por suas mãos.

Ele havia resolvido que essa lhe era – como deveria ser para cada um de nós – a questão fundamental da sua posição subjetivo-sexual no mundo. Resolveu bastante cedo e antes, se não de nada, pelo menos – esse pelo menos inclui certa ironia –, da tese de Lacan de 1932, na qual, com bastante esforço, este consegue saltar fora da psiquiatria da sua época, entrar no barato dos surrealistas e retomar a questão de Salvador Dali, a da *paranóia crítica*.

É preciso, pois, informar aos lacanianos desavisados que essas coisas estavam no mundo, e com projetos de solução, há bom tempo. O Seminário de Lacan, digamos, o Lacan propriamente dito, começa em 1953. A *Mariée* é terminada em 1923: são trinta anos de diferença. Toda a obra de Duchamp é fabricada em cima de *mots-valises*, das trocas fônicas de palavra, dessa brincadeirinha que os lacanianos acham tão moderninha de fazer com sonoridades do que o analisando diz. Isso era brincadeira de Duchamp, de poetas surrealistas, como de Lewis Carroll, como de Raymond Roussell. Lacan – brilhantemente sim, diga-se com ênfase – retomava um grande aparelho que já estava à sua disposição. Dizer que "a relação sexual é impossível" é repetir uma frase (que não está assim escrita, mas) que estava bem inscrita sobre a *Mariée*. *Le désir de l'homme est le désir de l'autre* (o desejo do homem é o desejo do outro), em duplo genitivo, também se inscreve na *Mariée* como no *Étant Donnés* com toda clareza para quem sabe ler. Certamente, Lacan sabia ler, e muito bem ler ainda antes de bem dizer.

Suspeito que o entendimento do movimento pulsional em relação com a sexualidade inscrita, reinscrita, subvertida, pelos processos inconscientes mediante o fenômeno da linguagem, foi melhor entendido e explicitado por Duchamp do que por psicanalistas. Mesmo porque ele gozava de uma vantagem bem grande, pois não tinha compromisso com esse tipo de discurso: era um artista mais solto na vida. Era preciso, para Lacan, atravessar a neurose de Freud. Agora, é preciso atravessar a neurose de Lacan. Duchamp, não, quanto a isto estava leve, livre e solto. Havia até mesmo se recusado a atravessar a neurose de Picasso. Brincava com seus objetos, procurando ali uma saída, sem ter que se haver necessariamente com certos teoremas anteriores. Vai diretamente ao assunto, à questão, despojado de pesos, que sempre abandonou, para poder pensar mais livremente, ainda que fosse para finalmente quebrar a própria cara no *Vidrão*. E é justo por isso que equaciona mais depressa.

Por que consegue equacionar mais depressa? Tenho cá minha tese, que não posso provar, mas na qual posso apostar. Duchamp me parece dessas crianças que Freud afirmou

que são mais brilhantes, mais inteligentes, mesmo mais criativas, porque jamais tiveram, na sua história, essa bobagem que chamamos de "fase de latência" da sexualidade. É claro que Freud a teve, tadinho. É claro que Lacan a teve, tadão. Então, isso pesa. Duchamp, este me parece desses que não passaram por aí. Basta ver sua renitência, desde a infância, em enfrentar cara a cara a questão do incesto, questão que ele nunca mais abandonou, tanto na teoria quanto... na prática, se assim podemos dizer.

Não que Duchamp não fosse sublimatório, pois quando *la mare y est mise à nue par* sexe *libatoire*, isto é produção de sublimação. Pelo contrário, ele se tornou um celibatário radical: não tocava em ninguém. Mas desde sua infância viveu *acossado* – este é o termo – pela paixão incestuosa por Suzanne, sua irmã um pouco mais nova. A cada passo que ela dava de "traição" – casava-se, por exemplo –, ele acrescentava sublimatoriamente um dado à sua obra. Mas não de maneira puramente inconsciente, e sim de maneira refletida e insistindo no aviamento dessa questão – que Lévi-Strauss resolveu da maneira que sabemos como "resolveu"...

Duchamp é talvez a personalidade mais fulgurante deste século.

De tudo isso, depreendo que temos que passar de Rrose Sélavy a Aimée Sélamor. Afinal de contas, o que Duchamp está fazendo ao brandir a pujança, o vigor e o rigor quase matemático de Rrose Sélavy, de Erosé Avida? Ao equacionar tudo isso, simplesmente nos demonstra *nosso tesão inarredável pelo Impossível*, em nossa impossibilidade de qualquer relação sexual, de fazermos qualquer coisa a mais do que simplesmente subir e descer; do que simplesmente sublimar e realizar. Ele trata sempre, diretamente – tanto na questão do incesto, quanto na sexualidade pura e simples, como no jogo de palavras, na organização do espaço, na contemplação do tempo – com **o Impossível**, no entanto desejado.

O Impossível é aquilo que Freud, custosamente, laboriosamente, depois de 64 anos de vida, consegue equacionar como a essencialidade do destino da *Pulsão*. Falando em bom português: *a essencialidade do Tesão* (*Trieb*), que é um conceito-charneira na teoria psicanláitica de Freud. Ele o situava entre o psíquico e o somático, pois, por causa de seu dualismo ferrenho, não se havia dado conta de que ambos são da mesma composição. Surpreende o tal *Tesão* nos movimentos cotidianos das pessoas. Portanto, o surpreende parcial, como dizia: oral, anal, fálico, etc. e tal. Isto porque o encontra instalado em certa modalidade, sintomaticidade, do corpo, como que aderido aqui e ali a determinadas zonas (não sabia por que, mas que são efetivamente) privilegiadas. Começa, então, a defini-lo como um processo dinâmico que consiste num impulso, numa carga energética, um investimento de energia, uma coisa qualquer assim, que faz o organismo tender para determinado fim. Só que quanto mais trabalha *os tesões e suas aventuras* (*Triebe und Triebschicksale*) mais verifica que todos eles vão acabar dando com os burros nágua. Ou seja, todos os tesões procuram determinado tipo de gozo que não é senão avatar da tendência ao próprio desaparecimento do tesão.

Não é à toa que se joga facilmente com a relação de gozo, entropia e morte dentro dos princípios estabelecidos por Freud: a *Konstante Kraft*, que é o princípio de constância dessa energia libidinal dentro do psiquismo e do corpo humanos; o famoso princípio do prazer, que é o que não quer senão caminhar direto para o objeto privilegiado, ou seja, para o gozo absoluto e radical, mas que encontra barreiras pela frente e tem que se transformar em princípio de realidade, tem que transar numa boa com as resistências que encontra para poder gozar um pouquinho, já que não pode gozar tudinho de uma vez. Mas quando começa a observar a constância deste princípio no próprio Universo – e a teoria da entropia, a segunda lei da termodinâmica, não é posterior a isso, como sabemos –, Freud não pode deixar de reconhecer que o alvo último do tesão não é senão um *Nirvana* radical. O que se quer é destruir o tesão porque ele nos aporrinha a vida. Mas, em função das modalidades que se organizam espontaneamente no Universo, começam a aparecer as resistências a esse gozo absoluto, tanto por parte de cada modalidade quanto, suponho eu, de toda a estrutura do Universo, e assim, não se consegue gozar. É como as moças histéricas que, no divã , se lamentam: "Trepo, trepo e não gozo". Deus deve ser mais ou menos assim, só conseguindo gozos parciários. Ele pode tudo, coitado, só não pode morrer.

Na verdade, o que Freud chamou de *Todestrieb*, que se traduz por Pulsão de Morte, é um tesão mesmo "de morte", em todos os sentidos, que não quer senão a radicalidade da sua própria extinção. Como Freud dizia: levar a zero a sua energia. Mas consegue-se, no máximo, levar a muito pouco; a zero, não se consegue. Se estou por aqui, Zero não está disponível para mim. Como poderia eu, agoraqui *in praesentia*, vivendo o que estou fazendo, como posso eu chegar a zero? Antes ainda de atingi-lo, teria desaparecido de mim mesmo. Antes ainda de gozar definitivamente, me teria volatilizado. Por isso Freud chama a isso de Tesão de Morte. E é por isso mesmo que exijo essa irmã natimorta, Aimée Sélamor, como o Revirão, no mesmíssimo lugar, de Rrose Sélavy. Porque, no fundo no fundo, como se

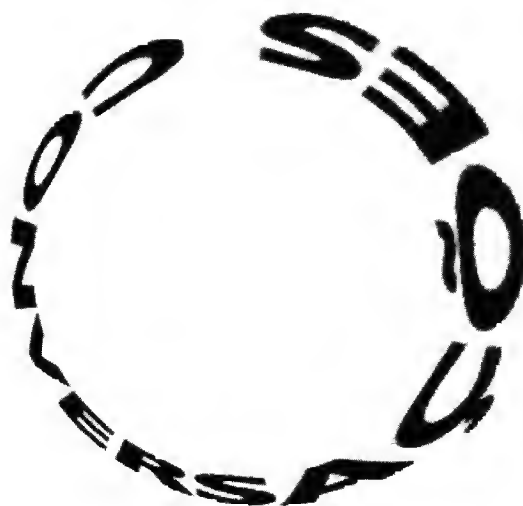
diz, ou mais corretamente, em última instância, o que a gente deseja é uma coisa só: morrer, sumir, **gozar definitivamente**. Só que, por incrível que pareça, isto não é possível mesmo não.

A MORTE NÃO HÁ. Temos o mau hábito de, quando vemos alguém empacotar, sucumbir, falarmos em morte. Mas, radicalmente, conceitualmente e realmente, haverá mesmo A Morte? Alguém pode testemunhar sobre isto? Melhor dizendo, poderá alguém nos dar o testemunho de sua experiência da morte? O único parecido que temos é quando gozamos um pouquinho. É só mesmo *la petite mort*, como se diz em francês, a mortinha que temos para curtir. Damos apenas uma morridinha, uma lambidinha. É o máximo que conseguimos. A experiência da morte é para nós *impossível*, pois teríamos que estar presentes a ela, mas, antes ainda que ela venha, em qualquer regime que se puder pensar – da matéria bruta à animada e ao psiquismo humano –, antes ainda que um sistema se desagregue podendo dar conta da sua desagregação enquanto tal, enquanto sistema, ele já deixou de ser sistema, já não está presente à sua própria dissolução. Então, para a espécie humana, assim como para nenhuma espécie, para nenhum sistema, para o Universo, para Deus, *não existe o conhecimento da morte – simplesmente, porque ela não há*.

No entanto, é tudo que a gente deseja: pudesse eu gozar definitivamente e na presença de mim mesmo! Vemos pessoas perecerem e chamamos de morte à falta que ela nos fazem. O nome disso, para Freud, não é *Morte* – o nome disso é *Castração*. Os mortos, eles não estão sentindo falta de nada, nem de nós. Duchamp mandou escrever em sua sepultura como epitáfio: *D'ailleurs, ce sont les autres qui meurent* (aliás, são os outros que morrem). Posso constatar, tenho atestados de óbito, tenho enterros a freqüentar, menos o meu... O meu, não é problema meu. Queiram me desculpar, mas eu não estarei lá. Assim, a morte não há, mas só Ela é verdadeiramente desejada, só Ela é nossa verdadeira **amada**, conforme me ensinou Aimée Sélamor, **amante** minha e de Marcel Duchamp.

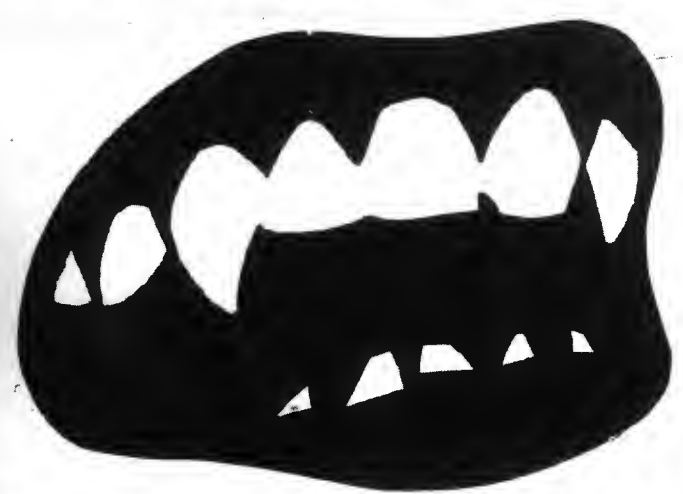
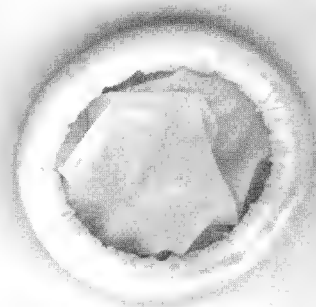
Contudo, "o celibatário bate seu chocolate sozinho" (*le célibataire broie son chocolat lui-même*), assim como "é o Mestre que produz a sua própria Pedra Filosofal". ◆

MD Magno é Professor de Estética da UERJ. Professor do Pós-Graduação da ECO-UFRJ. Fundador do Colégio Freudiano do Rio de Janeiro e da UniverCidadeDeDeus. Ex-analisando de Jacques Lacan. Ex-Professor do Departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII. Desenvolve seu Seminário permanente de Psicanálise desde 1975 (publicado por diversas editoras).

Transcrição da terceira sessão, de 03 de abril de 1990, do Seminário (oral) do autor, intitulado ARTE & FATO (a Nova Psicanálise da Arte Total à Clínica Geral). Para situar melhor o texto e o contexto, conferir publicação da *UniverCidadeDeDeus*. O texto foi um pouco modificado e encurtado para esta publicação.

conversações mostra o diálogo, via fax, entre os artistas plásticos **Marcos Chaves**, no Rio de Janeiro, e **Iran do Espírito Santo**, em São Paulo, realizado entre 20 e 27 de maio de 1996.

Os dois artistas foram instruídos por **item** a trocarem faxes diários, de modo que a mensagem inicial de um fosse completada pelo outro, no mesmo dia, na mesma folha de papel. O resultado era enviado, pelo correio, diretamente à redação de **item**, sem o conhecimento daquele que enviou o fax. No dia seguinte, o que recebeu a mensagem anterior envia um novo fax para que o primeiro complete, e assim por diante.

Ao final de oito dias, tivemos a conversa que você vai ver e ler, nas páginas seguintes.

舌
tongue

---- MANDACONTA R ----
ADEGA DO PIMENTA
COMIDA TIPICA ALEMA
* * GRATO E VOLTE SEMPRE * *

--DOM 19/05/96 17:50:43-- SEQ 028--
MESA 2.01

DESCRICAO	QTE	VALOR
SALS GRELHADA	1	7,60
REPOLHO ROXO	1	3,50
CHOPP 340ML	7	9,10
CONTA		20,20
GORJETA		2,02
TOTAL		22,22

GARCON : 1 ABI
TOT POR 2 PESSOA(S) 11,11

--LJ01---M001----OP1-----VER 5.3---
SELECONTA

PABX-269-6969

Visitante

SQUEEZE IT!

BEFORE

AFTER

IMPRINTA